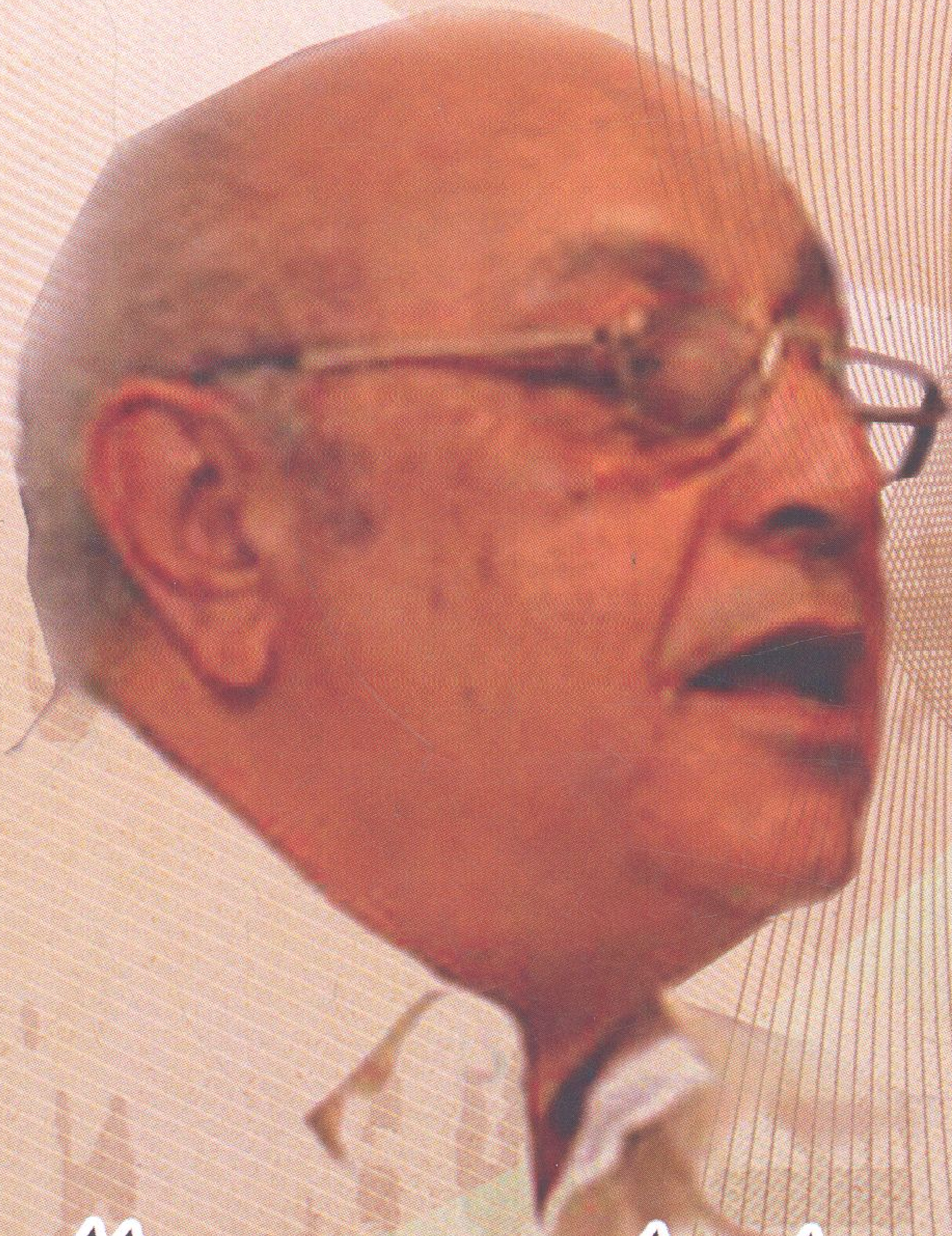
المجلس الأعلى للثقافة

سيد حجاب
صياد الحواديت



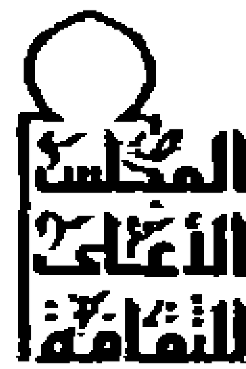
تأليف: إبراهيم خطاب

تقديم: صبرى قنديل

المجلس الأعلى للثقافة

سيِّد حجاب
صيَّاد الحواديت
قراءة جماليَّة حول ظلال التجرِبة الإبداعية

تأليف
إبراهيم خطَّاب
تقديم
صبري قنديل



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

خطاب ، إبراهيم .

سيد حجاب صياد الحواديت : قراءة جمالية حول ظلال التجربة الإبداعية / تأليف إبراهيم خطاب؛ تقديم صبري قنديل .

القاهرة ؛ المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.

٦٨٠ ص، ٢٤ سم

١ – الأدب العربي – تاريخ ونقد.

٢- حجاب ، سيد .

أ – قنديل ، صبري (مقدم).

(ب) العنوان ٨١٠,٩

رقم الإيداع : ٢٢٣٣٣ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى: 4 - 385 - 704 -977 - 978

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel.: 27352396 **Fax:** 27358084

Www.Scc.Gov.Eg

إهداء

إلى آبائي الذين تعلمت منهم وما زلت أحبو على طرقهم، صعودًا، هبوطًا، بحثًا عن لحظة الرسوّ والتأمُّل إلى أن تكون الكتابة...

هذا قليل من زادكم الكثير عليّ، ربما أكملت رحلتي وصولاً إلى فردوسكم الشعري، وربما أغارت عليّ الأيام بحوادثها فغابت معالم طرقكم عن ذاكرتي... فالسماح منكم أمنية، والاعتذار عن قصر معرفتي -بلا قصد- واجب.

إلى: بيرم التونسي/ فؤاد حداد/ صلاح جاهين/ محمد كشيك

أحمد عبد المعطي حجازي/ محمد عفيفي مطر/ أسامة أنور عكاشة

(وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ) [الحجر: ٨٧]

إبراهيم خطّاب

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم: بقلم الناقد صبري قنديل..................	7
تمهيد: مكونات شجرة سيد حجاب الإبداعية..........	15
الفصل الأول: شجرة الشعر..........................	27
الفصل الثاني: الزنزانة أم الزنازين.................	83
الفصل الثالث: الغربة والصالون الأدبي..............	117
الفصل الرابع: المشهدية في تجربة سيد حجاب الإبداعية..	165
الفصل الخامس: مختارات القصائد الشعرية المناقشة.....	525
الفصل السادس: السؤال............................	621
الفصل السابع: الخاتمة – محطات للشاعر سيد حجاب...	651
المؤلف في سطور.................................	675

تقديم

صبري قنديل

من عمق مصر النابض يأتي هذا الكتاب ليعكس حصاد المصداقية في عَلاقة المبدع الصادق بناسه الذين أحبهم في قصيدته، حتى بات شغله الشاغل، لذلك ظلت رؤاه انعكاسًا نابضًا لاختلاجات النفس البشرية. يأتي هذا الكتاب ليتوِّج، في صورة مُحبَّة تجمع بين التحليق والتحليل، مشوارًا شعريًّا لواحد من أهم شعراء مصر المعاصرين، لذلك تطابقت الحال في ما بين الرائي والمرئي، كما يكشف بصدوره عن حالة نقدية تعاني من «حشف وسوء كيلة»، وفيها من الغفلة وغضِّ الطرْف والزيف، وفيها ما فيها.

يكفيك أن ترى صناع الزيف وحُرَّاسه يواصلون الكتابة عن «سخام» يقدمونه وفقًا لأهوائهم وأدوارهم في تكريس الضلال على أنه شعر، وأن ما لم يُكتب «هكذا» هو مقطوع الصلة بالشعر، ينتقون أسوأ ما لدى من لا يحبون لكي يقزموهم، وينتقون أسوأ ما لدى من يحبون -كذبًا- لكي يدللوا على مسيرة هذا اللون الشعري!

وفي ما بين أجواء هذه الحالة، انتعش الكاذبون وسيطر المضللون وهم يروجون للتهافت والسطحية والادعاء.

لذا جاء هذا الكتاب ليكون انطلاقة من العمق لا من مركز الصخب الثقافي، تسهم في تصحيح وكشف ما يجري بدرجة أو بأخرى -وَبضِدِّهَا تَتَميَّزُ الأَشْيَاءُ- لأنه صادف حين توقف بالنقد والتحليل الجمالي شاعرًا بقامة وقيمة سيد حجاب فتحققت المطابقة في التوحُّد بين الحب والمصداقية.

وقد أطلق الشاعر إبراهيم خطّاب -واضع هذا الكتاب- العنان لإيمانه وقناعته، التي هي قناعة كل المهمومين والمدركين لقيمة ومكانة المبدعين الكبار، فأخذ نفسه بالجدة والمثابرة والوعي، بداية من التوقف أمام الجوانب الهامَّة في حياة شاعرنا سيد حجاب وتحليل النصوص الشعرية من خلال علاقتها بين النص والمتلقي، إلى جانب الغوص في خلفية المشهد الشعري، وكذا عَلاقة اللغة بالتراث، وكيف لهذا الشاعر المجدِّد أن وظَّف وعيه العميق بتراثه وإلمامه بمجريات واقعه، توظيفًا حقَّق للقصيدة طرفَي معادلتها، كما أبان وعيه بتراثه عن كشف مختلف لحيوية هذا التراث، وحضوره في تكوين الذات العربية، وقدرة عناصره على المشاركة في بناء التشكيل الجمالي والدلالي للقصيدة الشعرية المعاصرة.

هي إذن لحظة صادقة مكتملة الصفاء، تلك التي تأتي على غير موعد، إذ ظلت تترقبها الرؤية دون أن تدرك في أي شكل سوف تجيء، ومع أي موضوع سوف تتوقف، وعلى أي وضع سوف تحقق صياغتها، إذ ظلت في كل الأحوال بمثابة الاستثناء القادم من تجلِّيَات الحلم.

فإذا كان الحلم أكبر كثيرًا من أن تختزله لحظة، حتى ولو كانت هي التي ستشعله، فإن اللحظة الفالتة هي ابنة الحلم الاستثناء، فإذا كانت الكتابة عن سيد حجاب هي تلك اللحظة، فإن الشاعر هنا هو الصانع لهذا الحلم والمبشّر به.

هذه اللحظة جاءت أولاً للشاعر إبراهيم خطَّاب بحماستها وحرارتها ليجسد معها مشروعه الشعري، الذي صار علامة على جيل الثمانينيات، ثم جاءته اللحظة ثانية بصدقها المرتقب، ودون ترتيب لكي تضع هذا الشاعر أمام اختبار مغاير عبر هذه الالتفاتة الفارقة، تلك التي دفعته لأن يتوقف، وعلى غير ما هو مسبوق مع

مشروع لشاعر كبير، أثرى -بلا شك- قصيدة العامِّية المصرية، ورسَّخ لها بإضافاته على نحو مغاير.

وقد نجح إبراهيم خطّاب في إعادة عَلاقة الأجيال إلى طبيعتها، فلا العرفان هو إعلان بالاستلاب، ولا التحرُّر من فتنة السطوة هو المجاهرة بالجحود والنكران، لأن الكتابة عن شاعر في قيمة سيد حجاب وقامته الإبداعية بعد نصف قرن من مشواره مع الإبداع الشعري، إنما يمثل إلى جانب ما سبق منعطفًا هامًّا، إذ يمثل إعادة اكتشاف للذات حين تمتلئ بوعي ما قدمه هذا المشروع من منجز إضافي، سواء في ما يتعلق بجمالية الصياغة الشعرية أو تحويل القصيدة إلى خطاب صيرورة معبِّر عن نبض الناس، وبخاصة إن كانت مرتبطة هكذا منذ البداية ارتباطًا وجوديًّا ومصيريًّا بهم، ومعبِّرة طوال الوقت عن آمالهم وآلامهم كما سبقت الإشارة.

وبما أن الشاعر سيد حجاب لا يزال يصرخ في بريَّة الواقع العربي باعتباره مؤذِّنها، وصوت القبيلة ونبيَّها الذي يحمل رسالتها وفقًا لرؤية تنويرية، وباعتباره واحدًا من أهم صُنَّاع الأحلام والمحرِّضين على الإمساك بأهدابها، فقد كان ديوانه المرئي الذي قدمته الدراما التلفزيونيو في الربع الأخير من القرن العشرين متواصلاً في القرن الحادي والعشرين علامة بارزة، تجاوزت السائد والذي كان قد تجمد بالعاطفة الوطنية طويلاً حول «شوفينية مريضة» إلى خطاب شعري ينهض بوعي هذه العاطفة، ويعطيها القدرة على التعامل مع واقعها برؤية أكثر نضجًا، وأكثر مغايرة، ليؤكد هذا المشروع الإبداعي على ما سبق قوله بالإضافة إلى أن الشاعر في تشكيل سيد حجاب قد صار لسان قومه.

صحيح أن دواوينه المطبوعة ابتداءً من:

- صيَّاد وجنّية

- في العتمة

- أصوات

- نُص الطريق

- قبل الطوفان الجاي

... ليست كثيرة على مستوى الكَمِّ، لكنها حملت لنا كيفًا خارج السياق، سواء القصيدة الطويلة المعبِّرة عن الحالة المصيرية أو القصيدة المتخيلة أيًّا كانت، هذه الدواوين جميعها، منذ الديوان الأول «صيَّاد وجنّية» قدمت البشارة على أن شاعرًا استثنائيًّا يقطع خطواته نحو التحقُّق بثقة كبيرة، وأكدت أن إضافة حقيقية إلى العامِّية المصرية سوف تتحقق، إلاَّ أن الشاعر رغم ذلك لم يكن مأخوذًا ولا مهمومًا إلاَّ بأهمية أن تصل القصيدة إلى ناسها الحقيقيين عبر حالة غنائية، تعيد الحيوية للعواطف وترقى بالمشاعر وتنهض بالوعي.

وفي ظلِّ تَحوُّلات كثيرة وقافزة بمتناقضاتها وانحرافاتها بمسارات اجتماعية لصالح أفراد على حساب المجموع، حدث الخلل واتسعت الفجوات، فكان لا بد من أن يعبِّر عمَّا جرى مَن هم أقدر على تجسيد صورتها كما ينبغي، بخاصة في تأثيرها المباشر على الغالبية من عامَّة الناس، ليس فقط تنويرًا لرؤيتهم ولكن مجابهة لمَا يجري، وتحريضًا على التأمُّل وسرعة التدارك والنهوض إلى التصويب.

ولَمَّا كان التلفزيون قد أصبح بمثابة الكتاب المرئي لغالبية المصريين والعرب، كان انتباه الثلاثي «أسامة أنور عكاشة/ سيد حجاب/ إسماعيل عبد الحافظ» لأن

يقدموا خطابهم الثقافي المنحاز بموضوعيته ورقيه وعمقه إلى أصحابه، وقد استطاعوا بمصداقيتهم أن يمدُّوا جسور الثقة ويوثِّقوا العلاقة في ما بين رسالتهم والملايين، وذلك عبر مجموعة من المدركات التي طرحتها الصورة الدرامية بكل عناصرها، حتى صار ثلاثتهم عَلاقة على القيمة والجودة، إذ جاءت في مقدمتها قصيدة سيد حجاب متفوقة في تألقها وهي تؤجِّج الدراما وتعطيها الحيوية الوجدانية، وتقدم في الوقت ذاته رسالة شعرية قائمة بذاتها.

ظل هذا الخطاب الشعري الدرامي مع أسامة أنور عكاشة -رحمه الله- وإسماعيل عبد الحافظ لسنوات طويلة، قبل أن يتوسع حجاب في تواصله مع الدراما العربية على تنوُّعها وتعدُّد مساراتها، كي يفتح أمام خطابه الشعري آفاقًا جديدة، حيث تَحَوَّل من شاعر عامية كبير يذهب بالقصيدة إلى الناس حيثما وُجدوا، إلى تنويري أكبر، وقد تسلحت رؤيته بتجربة معرفية عميقة بتراثه وواقعه -كما سبقت الإشارة- فكان أن تعامل مع اللهجات المتعددة للبيئة المصرية والعربية باتساعها باقتدار بالغ، لذلك لم يكن شاعرًا شعاريًّا ولا طنَّانًا حينما جاءت صرخته في مقدمة مسلسل «حق مشروع»:

«قيم الميزان

والحق حق الله والناس»

ولا شاعرًا مغازلاً للسهل والمجاني، ولا عاكسًا لضلال رسمي يُغدِق على من يستجيب، كما جاء في مسلسل «ليالي الحلمية»:

منين بييجي الشجن.. من اختلاف الزمن

ومنين بييجي الهوى.. من ائتلاف الهوى

ومنين بييجي السواد.. من الطمع والعناد

ومنين بييجي الرضا.. من الإيمان بالقضا

لذلك ظل وما زال ملازمًا لما تختلج به الصدور الإنسانية، وما تحمله تطلعات الناس إلى الخلاص من ربقة الظلم والاستبداد، والتطهر من أدران الفساد والاعوجاج الصارخ الذي جاءت به التَحوُّلات، وانحرافات المسار التي لا تزال في سعيها ماضية بالوطن إلى مهاوي الخطر.

أقول جاءت اللحظة الصادقة للشاعر إبراهيم خطَّاب لكي يتوحد في تأمُّله المحب، ورصده وتحليله الصادق مع مشروع أضاء دنيا الشعر بطرحه للقواسم المشتركة، للاجتماعي والإنساني والثقافي مع هذه الغالبية التي عبَّر عنها سيد حجاب، تعبيرًا جاء على مستوى طرفَي المعادلة، كذلك المستوى الشعري، حيث وجد في هذا المشروع المتميز ما توافق مع مزاجه الشعري وموقفه الاجتماعي.

ودونَ تفكيرٍ مُسبَقٍ أو دافع لأن يعكف على صياغة كتاب بهذا الصدق، عن مشروع كان ولا بد من النظر إليه وفقًا لِمَا أنجزه وسياق تاريخ العامِّية المعاصرة، وباعتباره حلقة من حلقاتها الأساسية في تجديد القصيدة.

قدم إبراهيم خطَّاب تفصيلات بديعة لنشأة سيد حجاب الاجتماعية والإنسانية والثقافية، ثم التداعيات السياسيَّة التي تركت أثرها البالغ على رؤية الشاعر سواء تجرِبة الاعتقال أو في علاقاته الثقافية.

وعبر فضاء تطبيقي مفتوح اتكأ فيه على مرجعيات نقدية لأجل أن يفتح أمامه الآفاق «الحجابية» أكثر فأكثر، ومنها تعامله مع عناصر التشكيل الشعري للقصيدة، من خلال هذه المشهدية عبر اللغة، وحضور التراث، وقدرة الشاعر على إنجاز صياغة مختلفة عن السائد لقصيدة جعلت من الغنائية منطلَقًا لثورتها.

وقد بدا من تتابُع فصول الكتاب وبخاصَّة ما يتعلق بتدقيق النظر في السياق التاريخي، واختيار القصائد الطويلة التي تمثل نبض الدواوين، كما بدا في الفصل الرابع «المشهدية في تجرِبة سيد حجاب» الذي هو صلب الكتاب وجوهره.

إن إبراهيم خطَّاب قد استطاع بحبه ووعيه وموهبته أن يتواصل ويقدم جهدًا كبيرًا صادقًا، تحدى فيه نفسه، وحلَّق في حفاوة مع تجرِبة شاعر من جيل مفصلي في تاريخ مصر والأُمَّة، ويمكنك وأنت تقرأ هذا الكتاب أن تتبين عناصر الصدق والجهد، بخاصَّة وأن إبراهيم خطَّاب الذي أعرفه، ظلَّ طويلاً يبحث عن لحظته هذه لكي يقول كلمة لم يقُلْها من قبل..

وإنني وأنا أتشرف بتقديم هذا الكتاب لأؤكد على فرحي بأنني طرف في إعلاء هذه القيمة، وأن دافعي مع هذا الجهد الجاد والمضني أنه انحيازي الذي توحد هو الآخر مع توجه الشاعر الكبير سيد حجاب صاحب قصيدة العامِّية التي أصبح لها صوتها وطقسها، وقد حققت رسوخًا في تربة هذه الأرض مقابلةً لتجرِبة الفُصحَى عند الشاعر العظيم محمد عفيفي مطر.

أما دافعي الثاني للفرح، فهو أن هذا الكتاب جاء على هذا النحو كثمرة المانجو الناضجة للحظة وهبت نفسها لإبراهيم خطَّاب فأحسن ترويضها، لتكون رائحتها الطيبة ملكًا للجميع، ونجح في أن يغوص بأعماق العالَم الشعري لشاعرنا

سيد حجاب واستخراج لآلئه التي ظلت طويلاً تعتدُّ بكبريائها ولا تعبأ إن اقترب منها ناقد هنا أو متذوق هناك، فكل ما ظلت تراهن عليه هو مصداقيتها في التعبير عن أبناء هذه الأُمَّة، فكان رجع الصدى هكذا من عمق مصر النابض، وليأتي هذا الكتاب على هذا النحو دفقة حب أشعلتها اللحظة، أملاً أن يجد المتلقي فيه إضاءة تليق، وها هي الدفقة بين أيديكم.

سبتمبر/ ٢٠١٠

تمهيد

«إن في كل مقام من المقامات، هناك مفهوم غير مفهوم..» (الحلاج).

إن لحظة التجلي والكشف والبحث عن اليقين في الكتابة، تعادلها -تمامًا- نفس اللحظة في فعل القراءة والاستمتاع بكتاب بعينه، سواء كان هذا الكتاب رواية أو ديوانًا شعريًّا أو مجموعة قصصية، هذا في مجال الأدب، أو للتنظير لرؤية تاريخية أو سياسيَّة معيَّنة لفترة بعينها، وليس مُهِمًّا أن يكون هذا الكاتب أو هذا الكتاب ينتمي إلى عرق أو دين أو لون ما، كل ما يشغل الإنسان في فعل القراءة والاستمتاع هو كيفية وصول المعلومة وبشكل أخَّاذ ولافت وبدرجة تمس مصداقيتها القلب.

في حياتنا الثقافية العربية بشكل عامٍّ والمصرية منها بشكل خاصٍّ، هناك العديد من الكتاب المُلهَمين والمخلصين في أدائهم لرسالاتهم نحو مجتمعاتهم، لنشر الحق والعدل والحرية والمساواة، كما نادت بها جميع الكتب السماوية وجميع الرسالات المرسَلة من عند الله، وما أجمل أن يكون للإنسان في هذا الخضمِّ المتلاطم الأمواج رسالة يؤمن بها ويسعى إلى تحقيقها، متحملاً في سبيل ذلك الكثير من التضحيات الإنسانية والأدبية والمعنوية، هؤلاء النماذج هم المبشّرون الذين يتحملون تبعات رسالاتهم وانعكاساتها على مجتمعاتهم ذَوْدًا عن الفضيلة كما يرونها للأخذ بيد هذه المجتمعات من شاطئ إلى آخر، ومن مستنقع وهاوية ضحلة إلى ملجأ وملاذ آمن.

تشوب ملامحهم البهجة والسعادة، وأوطانهم تنتقل من درجة إلى أخرى، ولو بحركة بطيئة، ناسين في رحلتهم هذه كل أعباء مسيرتهم، وسنوات حياتهم التي مرت كلحظة خاطفة، إذ دق خط الشيب دروبه بين منحنيات رؤوسهم، فيتأملون ما مضى أمام ما هو قادم، والسؤال يخالجهم:

– لو عاد العمر إلى الوراء ماذا كنت سأختار؟

فتكون إجاباتهم دون تردد أو تفكير:

– سأختار نفس الطريق، ونفس الدرب.

ضمن هؤلاء المرسلين المبشّرين والمنذرين لشعوبهم، رجل ظل قابعًا سبعين ربيعًا يقرأ الوجوه والملامح، متأملاً الجباه الساخنة الملتهبة، وتلك الجباه الأكثر برودة من صقيع الشمال، فاردًا كفيه ومشيرًا صوب منحنيات التلافيع المختلفة الألوان حول طواقيها الصوف الخشنة والناعمة، ونحن نكوِّن حلقة كبيرة وممتدَّة بالجرن الكبير، حيث يجلس بيننا في مقام الشيخ ونحن المريدون، ينشد لنا حكايات النجَّار والحدَّاد والبناء والصيَّاد والفواعلي والفلاَّح، يطرز من عدُّودة خالتي بهانة بائعة النشوق بالقرية أناشيد جديدة لليلة أخرى جديدة، وكما علَّمَتنا الحياة، يعمل الفلاَّح بالفأس ويعمل النجار بالشاكوش ويعمل المهندس بالمسطرة، ويعمل الصيَّاد بالشبكة، أما هو فيعمل بالقلم والفرشاة معًا، فهو لا يكتفي بفعل الكتابة لنا، بل يكتب ويصوِّر ما كتب، لنقرأ ونرى في آن واحد ما كتب لنا، كأنها مشاهد وكادرات متتالية تلتقط من الماضي عبقه وعراقته، وتستشرف الغد الأكثر إخضرارًا بابتسامته العذبة.

الشاعر سيد حجاب ليس واحدًا من الذين أعادوا الابتسامة إلى قلوبنا

المهيضة وجوارحنا المجهدة فقط، بل هو واحد من الذين شربوا وتَشَرَّبوا ثقافة الشوارع والحارات والأزقّة والمنعطفات المصرية بالقرى والنجوع والمدن، وأعاد إلينا بضاعتنا في ثوب أكثر رِقّة وتهذيبًا وألَمًا، لا يعرف طقوسنا إلاّ واحد منا، فالطقوس والعادات والموروثات الشعبية المختلفة لا تتأتى بفعل القراءة والتثقيف، بل بالممارسة والممارسة فقط..

لم يرث سيد حجاب عن أبيه الكثير، لكنة ورث عنّا جميعًا ما هو أكثر، فقد ورث عن الفلاّح فأسه ومحراثة، وورث عن النجار شاكوشه ومنشاره، وورث عن الكمساري صفارته ودفتر تذاكره، وورث عن البَنَّاء مسطرينه ولوحة الخشبي، وورث عن الصيَّاد شبكتة وغزله، وورث عن التَّبَّاع الكتف العريضة الحمول، وورث عن الفواعلي كروانته، وورث عن الأراجوز أصابعة المتحركة...

لم يكُن هذا هو إرث سيد حجاب فقط...

بل ورث عن الراحل بديع خيري، خفة الظل وليونة الجملة الشعرية، وورث عن الراحل بيرم التونسي الإقدام وقت النزال وقدرة التحمُّل، وورث عن الراحل فؤاد حداد المثابرة والتواضع، وورث عن الراحل صلاح جاهين البساطة وفلسفة الرؤية دون تَكَلُّف، والغنائية بعمق..

كيف له بهذه القدرة الأخَّاذة التي تسرقنا منا، فنهرب مثل الكتاكيت الصغيرة عبر عبق كلماته، بين البحر والجبل، والشمس والنهر، والنخل والكافور والصفصاف والجازورين، والساقية والشواديف وصوت الناي، وعمق صدر الشيخ محمد رفعت إذ يتجلى في مغرب رمضان قبل مدفع الإفطار، ورحابة صدر الشيخ أبو العينين شعيشع في الجمعة اليتيمة من رمضان، ونحن نصعد فوق مئذنة المسجد لنقذف بأحجبتنا الصغيرة، وبداخلها أمانينا الأصغر فالأصغر.

ونحن نلمح بين ثنايا مفرداته عصافير ما بعد الفجر في غُدُوِّها ورواحها، بزقزقتها العابرة بين فتحات شيش الشبابيك المغلقة، ورائحة الطمي والسباخ، وهؤلاء البسطاء العائدين من صلاة الفجر، ونعالهم تنقر الأرض نقرًا خفيفًا، فتصحو بهائمهم استعدادًا ليوم جديد.

كيف لنا أن لا نعرفه ونحن نصحو وننام على مفرداته المعطرة بدخان الكانون، وخبيز ما بعد الفجر بطزاجته وليونته، ورائحة اللبن المتدفق من ضرع الجاموسة أو البقرة، أو كلتيهما معًا.

نلمح خلف سطوره الشعرية لوحات الفنان محمود سعيد في سكونها وحركتها معًا، في ألوانها ما بين الدافئة والباردة، في أفراحها وأتراحها، وما بين تماثيل محمود مختار في عراقتها وبساطتها، في سُمُوِّها وشموخها صاعدة إلى عنان السماء، وحين نجلس يوم الخميس في انتظار الأغنية الجديدة لأم كلثوم من الراديو الترانزستور الوحيد الموجود بالقرية كافة، كيف أعادتنا مُفرَدات وكلمات سيد حجاب إلى مصريتنا هذه التي نعشقها، وكيف انغمست فرشاة المداد عنده بأوجاعنا، ولم تخرج بأوجاعنا المعتادة، بل خرجت بأوجاعنا الأكثر ألمًا وجرحًا، أشياء كثيرة تتبارى الواحدة تلو الأخرى في تجربة سيد حجاب الإبداعية، هو بلا شك مساء جميل، وصباح أجمل، للشارع والحارة والزقاق والعطفة المصرية، حين تغزونا كلماته العميقة، هامسة في آذاننا حينًا، وجاذبة لأطواق جلاليبنا المصبوغة والمفتوحة الصدر في أحايين كثيرة، فلم تعُد الأجواء المصرية والعربية مألوفة ومعتادة، وساكنة، وهامدة، وصامتة ومتخرصة كما كانت.

فقد هبَّت علينا نسائم مفرداته الشعرية في ورقها الأبيض الخشن، وموسيقاها

العذبة، وهي تحمل بين مدادها رغيف البشارة، فطوبي للقادمين بعد نوم طويل، طوبي لهؤلاء البسطاء الفقراء المُعدَمين الأحرار الذين يحملون أكفاهم بين أيديهم كل صباح رافعين رايتَي البدء والشهادة معًا، والأمل والرجاء في شمس غد، والبسمة الخجلى المشاكسة لعُرْي السلطان، ولكرسيه الهزَّاز الذي فقد أرجله دون أن يدري، ونحن نرتع بين جنبات بستان سيد حجاب لنتذوق ثماره المختلفة، فتسكرنا تارة، وتلسعنا لسعة بطعم السخرية المرة تارة أخرى، في هذا العالَم الذي لا حدود له، ولا معالِم بعينها إلاَّ به، ولا سور، ولا حوائط، ولا أسقف، بل أرض الله، وسماء الله، وقد ضُرب حولهما سور ظاهره رحمة السلطان لرعيته، وباطنه القلاع والجلاَّد والنشع والأبراش الخشنة والكلاب الناهشة والخوازيق وما لا تعلمون، وما بين كل هذا جميعًا، نرتع بين مفردات وعوالم الشاعر سيد حجاب...

هذا هو ميراث سيد حجاب، وتلك هي بضاعتنا التي رُدَّت إلينا، كلمات وأشعار سيد حجاب، فهل أبدأ الكتاب بالدخول على سيد حجاب مباشرة:

- صباح الخير يا عمّ سيد.

- ....

أم بِمَ أبدأ الكتاب...؟ وفي أي شيء سوف أتحدث عن سيد حجاب...؟

- عن الشاعر سيد حجاب؟

- عن السجين السياسيّ سيد حجاب؟

- عن المسرحي الحالم سيد حجاب؟

- عن الناقد الواعي سيد حجاب؟

- أم عن الشاعر الذي أسهم في تغيير ذائقة الغناء المصري والعربي من خلال العديد من الأعمال الدرامية؟

كثيرة جدًّا المداخل المؤدِّية إلى عالَم سيد حجاب الإبداعي ولكن... لماذا لا تكون البداية طبيعية كطبيعة الكون والوجود، كبداية الإنسان الأول والمرأة الأولى، والخلق الأول، والبذرة الأولى، والرجفة الأولى، والرعشة الأولى، والسكرة الأولى، والكمشة الأولى، والرغوة الأولى، والسكون الأول، والهمدان الأول، والغفوة الأولى... لنصحو عبر كل هذه المداخل إلى فسحة سيد حجاب الرحبة...

أشهد أن عالَم سيد حجاب بحَواريه وأزقّته المتفرعة من قصيدة إلى أخرى، ومن حالة إلى أخرى، بحاجة إلى العديد من الدراسات في أكثر من زاوية، ولكنها المحاولة، نعم هي المحاولة، والمحاولة فقط، ولا أملك سواها

فسيد حجاب هذا الدرويش المخمور السكّير الذي دخل الخانة ولم يخرج منها إلى الآن، يتمايل، يتطوح، يترنح، يسقط، سرعان ما يفيق ليعاود الكَرَّة من حانة إلى أخرى، ومن حالة إلى أخرى عبر مختلف قصائده الشعرية، سيد حجاب ليس بشاعر حرفي، ولا أسطى بالتخصُّص، ولكنه شاعر «مزاجتلي»، فإذا تقدمت منه الحالة تمشي على استحياء، بسط ذراعيه وأذنيه وعينيه في شوق العاشق المغرم الولهان، فألبسها ثياب لغته السندسية، وصوره الإستبرقية، حتى أحالها إلى مشكاة، والمشكاة في زجاجة، توقد من نار فكره المقدسة، سرعان ما يخلع على محبوبته - حالته وحلته- نقوشه الزاهية، الفرعونية والقبطية والإسلامية، وهو يُلبسها تاج المشهدية، ويعمدها بماء روحه المنهمر، من كادر إلى آخر، فتتراقص اللغة على أنغام

النجيل الأخضر، ويداعب الصفصاف موج الصورة الزئبقية بين كرٍّ وفرٍّ، فيطلّ التاريخ برائحة الشهداء خلف سطوره، وتعكس الأسطورة -بمختلف تجلّياتها- ما كان، وما صار أملاً في ما هو قادم.

والمزاج عن سيد حجاب مزاجات متعددة الألوان، بين الصفاء، والعكارة، والنقاء، وسواد الأسفلت، والحب، والكراهية، والسكون، والثورة، والانتصار، والانكسار، والأمل، والإحباط، والعطاء، والعطاء، والعطاء، انتظارًا للغد القادم ببشارة عيسى، ومنديل أحمد، وخلاص سليمان خاطر، ونبوءة شهدي عطية، ودموع أمل دنقل، ولمحة نجيب سرور المتفائلة، وسكون عبد الوهاب المسيرى، وغضب بيرم التونسي، وتريث فؤاد حداد، وابتسامة صلاح جاهين المنكسرة المعاتبة وهو ينظر إلى امرأة لوط في ثوبها الملحيّ الكبريتي.

فيكتب لنا سيد حجاب عن الذي لا نعرفه، ولا يعرفه، فيبحث تارة نيابة عنَّا جميعًا، وأخرى نبحث معًا، قد نصل إلى هذا المجهول المعلوم المجهول، وقد لا نصل، لكن في رفقة الدراويش وأصحاب الأحوال، والأنبياء، والأصفياء، والأولياء والمجانين -أحيانًا- آلاف الفوائد في السفر لا سبعًا فقط، ما بين الطرح والشرح والتأويل، والرؤية والمشهد والصورة، والحسّ والحدس والنبوءة، والريبة والخوف والرجاء، والأمل الآيل، والأمل المنكسر، والآمال المرجوَّة في زمن ضنين عنِّين، نحن جميعًا نبحث عمَّا لا نعرف.

هل نبحث عن الله بداخلنا؟

هل نبحث عن الإنسان المتألِّه؟

هل نبحث عن الإله الإنسان؟

هل هو البحث عن اليقين؟ وما ذاك اليقين في نظر كل منا، هل هو الوصول في نظر الدرويش والمجالسة بالقرب من الذات؟

هل هو البحث عن الحرية والحرية والحرية، والحق والخير والجمال والعدل والمساواة؟

أم هو الأمل في العيش البسيط المستور في نظر الفقراء والمعدمين، وفناء جثة العوز والحاجة وانكسار الخاطر والرجولة في بعض الأحيان؟

عَمَّ نبحث جميعًا؟

هل نبحث عمَّا بداخلنا ونجهله؟

أم عن هذا الذي يسكن خوالجنا متشابكًا مع كل دواخلنا في عراك مستمرٌ لا ينتهي، على المستوى الإنساني، والقومي، والسياسيّ، والاجتماعي، والتاريخي، والثقافي، ونحن نعيش في عالَم نصف يقينه احتمال وارد، والنصف الآخر محض شك على المستويات كافة؟

يجذبنا الدرويش السِّكِّير سيد حجاب إلى بقعة الضوء الذابلة الفتيل المتبقية عبر سراديب وحَواري ومنعطفات النفس الإنسانية، باحثًا لنا ومعنا عن هذا السند، وهذه الكتف الحمول التي نستطيع، أو نحاول الركون إليها، والسكون تحت مظلتها ولو قليلاً، لنبدأ -ويبدأ معنا- رحلة البحث من جديد، رحلة سيزيف، عن هذا الضوء الشحيح، ربما أبصرنا الطريق والدروب والمنحنيات، وربما أبصرتنا الحقيقة بحقيقتها الواهية المتبقية من زمن الأصفياء والأنبياء والدراويش والحكماء والمجانين، فنحاول معًا بحثًا عن ملاذ آمن، ومستقرٌ للنفس قبل الجسد، وللروح قبل العقل، عسى أن نلحق بأنفسنا أو تلحق بنا، قبل الطوفان «الجاي».

ومن الواضح عبر كتابات الشاعر سيد حجاب المختلفة، تأثُّره بمناهج ثلاثة من الشعراء، قد تركوا في نفسه بُعدًا إبداعيًّا وموسيقيًّا متناغمًا في قصيدة العامِّية المصرية، وربما بثلاثتهم، قد يكونون متفقين معًا في الرؤية والبساطة والعمق الداخلي -الأكثر دلالة- للقصيدة الشعرية، مع الاختلاف في إشكالية الطرح من شاعر إلى آخر، وهم الشعراء الكبار: بيرم التونسي، وبديع خيري، وصلاح جاهين.

استلهم الشاعر سيد حجاب من تجربتَي بيرم التونسي وبديع خيري البساطة والرقة المحبَّبة إلى النفس، في تعاملهما مع الواقع البسيط للإنسان -مهما اختلف لونه وهويته ومعتقده- وبخاصة المصري والعربي بمفرداته ومكوناته البسيطة وحالاته الإنسانية الأكثر بساطة وعمقًا في آن، وذلك يتضح من خلال التشكيل اللغوي للمفردات -الأكثر فصاحة وبساطة من اللغة الفُصحَى أحيانًا- عند الشعراء الثلاثة معًا (بيرم التونسي، وبديع خيري، وسيد حجاب)، وكذلك المواقف والحالات الإنسانية المختلفة التي يتمُّ التعبير عنها، ومن خلالها منظومة تكور وتكون أطروحة الرؤية الإبداعية لهم جميعًا.

كما استفاد الشاعر سيد حجاب من مكونات البنية العضوية الداخلية للقصيدة الشعرية عند صلاح جاهين، وقد كان في جُلِّ أعماله مجاورًا وموازيًا ومتجاوزًا لها في كثير من أعماله الإبداعية.

استفاد أيضًا من المعجم اللغوي البسيط والمركَّب في آن عند صلاح جاهين، والذي يحمل بين طياته إشكالية السهل الممتنع، من بساطة السطح إلى عمق التجربة ودلالتها المعرفية والإنسانية المختلفة، التي من خلال التتابُع معها قراءة في أعمال

سيد حجاب على وجه الخصوص، نكتشف بعدًا جديدًا، وملمحًا مغايرًا، ورؤية دلالية تختلف كثيرًا من قراءة إلى أخرى، طبقًا للمخزون المعرفي والثقافي والشفاهي من قارئ إلى آخر، وكلما تعددت القراءات تعددت معها الرؤى والمفاهيم والدلالات.

وتجرِبة الشاعر سيد حجاب الإبداعية ترتكز على العديد من المؤثرات الممتدَّة جذورها بالتراث الإنساني بمختلف أشكاله الدينية والتراثية والفلكلورية والأسطورية والتاريخية والحضارية بشكل عامٍّ، ممَّا أضاف الكثير من الأبعاد والإسقاطات التاريخية على ما مضى، وما هو قائم، استشرافًا لِمَا هو قادم..

ونستطيع أن نتلمس ذلك بسهولة عبر قراءة أعمال سيد حجاب المتنوعة، وإن كنت أخصُّ بالذكر هنا قصائد بعينها مثل «صيَّاد وجنّية/ في المحزنة/ الموت في عزّ الفجر/ اتنين في العتمة/ نُصّ الطَّريق» على سبيل المثال لا الحصر، عبر دواوينه الشعرية المختلفة، وعبر أكثر من حِقبة زمنية.

حيث تَفَوَّق الشاعر في هذه القصائد على نفسه في الحالة، والأسلوب، واللغة، والبناء المتنامى، والصورة الشعرية، التي تعطي للقارئ الكثير من الدلالات الموحية، في كل قراءة لها على حِدَة، إضافة إلى الإسقاطات الكثيرة والغنية جدًّا من عيون التراث الإنساني من الإسلامي، إلى المسيحي، إلى التاريخي، إلى الفلسفي، إلخ.

ولا نستطيع أن نحيل هذه القصائد إلى منطق الدلالة المعرفية المفردة، بل إن كل مقطع من مقاطع هذه القصائد المختلفة، المتصلة المنفصلة، يعطي الكثير من الإحالات الإنسانية والوجودية، والتاريخية والأسطورية، والفلسفية، كما يفعل سيد حجاب، ليس في معظم قصائدة الشعرية فقط، بل في كل دواوينه.

وربما كان هذا من الأسباب التي جعلتني أفرُّ كثيرًا، كلما اقتربت من تجرِبة الشاعر سيد حجاب منذ سنوات مضت، ولو بقراءة بسيطة حولها، وأنا أتساءل بيني وبيني، إن مجرَّد القراءة البصرية والدلالية لتجرِبة الشاعر سيد حجاب لأمر شاقٌّ جدًّا ومجهد لأيّ محاول، فما بالنا بنقد التجرِبة والوقوف على منعطفاتها المختلفة، وتَحوُّلاتها عبر مساراتها المتعددة، بخاصَّة مع شاعر لا ينتمي إلى مدرسة المحاكاة والتقليد والصورة الشعرية البسيطة، ومشاكسة الواقع بواقع مغاير غير مجهد وميسر لكل هاوٍ، والاستعانة عبر دروب التجرِبة بالبسيط والمعلوم والاعتيادي، عبر بساطة اللغة، وجزالة العبارة وتغلغلها في المحلية، والركون إلى مداخل ومخارج عمارة الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأساسيات العامِّية المتداوَلة والمعروفة في عصر وحِقبة الشاعر الزمنية، والتعامل مع منطقية «ليس في الإمكان أبدع مِمَّا كان»...

لكن تصوراتي وأوهامي وأحلامي الطفولية أمام مشروعه الإبداعي الضخم الكثيف، ذهبت جميعها مع الريح، فآثرت السكون والولوج إلى جبل احترازي يعصمني من غياهبه ودياجيره وفخاخه الكثيرة الموزعة بين مختلف قصائده، فأنا لا أحب السقوط أمام القامات والرُّوَّاد والأشبال أيضًا، فلماذا لا تكون علاقتي بالخال سيد حجاب، كعلاقتي بكل أخوالي وخلاني (دون ترتيب مقصود مع حفظ القيمة والقامة لهم جميعًا) من عبد المنعم تليمة إلى محمد عبد المطلب، ومن الراحل عفيفي مطر إلى فاروق شوشة، ومن الراحل أسامة أنور عكاشة إلى بهاء طاهر، ومن أحمد فؤاد نجم إلى سمير عبد الباقي، ومن محمد سلماوى إلى عماد أبو غازي، ومن حسن طلب إلى محمد سليمان وحلمي سالم ومحمد أبو دومة ويسري العزب وماجد يوسف ومحمد البساطي وأحمد الشيخ ومحمد كشيك وأحمد مجاهد، وعلي أبو شادي، والـــ... القائمة طويلة جدًّا ولا تنتهي..

فآثرت الهروب، لكن حلم الدخول ما زال يراودني ويشاكسني ويعنفني أحيانًا بمفردات الخوف والجبن والفزع والريبة والتوجُّس والهلع، فتوضأت وضوء الخشية لله، وتقابلت والله معًا في ركعتَي استخارة طلبًا للنجاة، وبعد حصولي على الإذن الأكبر من المولى في علاه، تيمنت بجي للخال سيد حجاب، طارقًا سبعة أبواب، ابتسم في وجهي فشرد عن ذهني الخطاب، وعيناه السابحتان بماء الحيرة تسائلانني، وقد غاب عني الجواب، فقلت له:

- هل...؟

-...

- ولكني...

-...

- من الممكن...

-...

- اللهم لا حول لي ولا قوة إلاَّ بك فكُن معيني في رحلتي... وعِدْني بعودتي سالمًا، من جبالها الوعرة، وهضابها السعرة، وتلالها الكاشفة، ورمالها الزاحفة، ولهيب شمسها الوارفة، وصلدها الذي قد يلين وأنت معي..

إبراهيم خطّاب

الرابعة صباح الجمعة

٢٠١٠/٢/١٢

٢٨ صفر/ ١٤٣١

الفصل الأول
شجرة الشعر

المولد والنشأة:

«كن جديرًا بما تحلم» (أوكتافيو باز).

وُلد الطفل سيد حجاب في ٢٣ سبتمبر ١٩٤٠ في المطرية، أقصى الشمال الشرقي من محافظة الدقهلية، والمطلة على بحيرة المنزلة.

حيث كانت المطرية -وقتذاك- من أكبر قرى الصيَّادين على مستوى مصر، ما بين الغروب الراحل والفجر الوليد، وحَبَّات الندى البلُّورية تغطي أوراق الأشجار، والأنهار، والبحار، وحياة البسطاء من الصيَّادين المكافحين بحثًا عن رزق الصباح الجديد، والشِّباك وأنواع الغُزُول المختلفة تهامس سحر الليل في نجوى العارف الدرويش طلبًا للعون، كان السكون العميق ماردًا واقفًا، لا يجرحه سوى خشخشات طيّ الغُزُول والشبك وفردها لاستوائها استعدادًا لركوب البحر، والوجوه الكالحة المقعَّرة والمحدَّبة والمثلثة والـ... بتجاعيدها وتلالها وهضابها وسهولها وعيونها التي تبرق في حلكة ليل الشتاء الغطيس، والصلاة ركعتين لله قبل التوجُّه إلى ركوب البحر بقواربهم المختلفة الأشكال والألوان والأحجام، ومياه البحر تتراقص فاردة أذرعها (الموج) لاحتضان الأبناء.

هؤلاء البسطاء الفقراء الأصفياء الذين خرجوا من رحم «أمهم» الأرض في رحلتهم، إلى «أبيهم» البحر، طلبًا للرزق، ومجاديف القوارب تهتف مرتين تحية لصباح جديد، ورزق مديد، تهتف تارة بالانتصار حين عودتهم برزق وفير، وتهتف بالانكسار حين عودتهم وقد نقص عددهم واحدًا أو اثنين أو أكثر، تهتف -

المجاديف- حين تعود بالأولاد وهي تحتضنهم بين ذراعيها، وتبكي حين تعود ولا تسمع لصوتهم همسًا.

يتحول صفع المجاديف لموج البحر إلى لطم، ويصبح سكينها -المجاديف- الذي يشقُّ الموجة إلى نصفين، صوت نحيب وبكاء، مسافة هشَّة تجمع ما بين المجداف والناي، رغم اختلاف الشكل والطول والهدف، إلاَّ أن صوتهما يخرج من العمق معًا: بشرى السيد البدوي.

يقول الشاعر:

[والدتي سمتني «السيد» وفاءَ لنذر قطعته على نفسها في مقام السيد البدوي.

والدتي أنجبت «صلاح» البكري في البداية وقررت على طريقة أبناء القرى أن تخاويه فكانت النتيجة هي «إبتسام». أعادت المحاولة فكانت «سعاد» ثم «وداد»، وفي المرة الرابعة أعطت نذرًا للسيد البدوي ولماري جرجس في ميت دمسيس، وقصَّت عليَّ والدتي قصة غريبة بهذا الشأن على طريقتها الخاصة فقالت إنها قُبَيل ميلادي زارها السيد البدوي «وكانت إيده ياخويا طرية وبيضا وملظلظة، وقال لي أبشرك بغلام»، فجئت بعدها بتسعة أشهر من بشرى السيد البدوي، ولهذا سُمِّيتُ السيد تَيَمُّنًا بالسيد البدوي، ثم استكملت والدتي بعد ذلك مسلسل الإنجاب فأنجبت «كاريمان» و«شوقي» و«عاطف» و«جمال»، وقد أنهى الأخيران حياتهما بالسلك العسكري بعد أن شاركا في حرب العبور.

وُلدتُ في ٢٣ سبتمبر من عام ١٩٤٠ في أثناء الحرب العالَمية الثانية، كانت طفولتي في قرية المطرية بالدقهلية مليئة بذكريات بقايا الحرب، في قريتي كانوا

يشيرون إلى عدد من البيوت ويقولون: «البيوت دي انضارت في الحرب» وكانت مليئة أيضًا بملاجئ الغارات التي كنا نطلق عليها «خنادق» وهي التي كان أبناء قريتي يختبئون فيها في أثناء الغارات الجوية، وهي مبانٍ بقباء كان شكلها وما زال مطموسا بذاكرتي هي وأصداء صافرة الغارات.. بقايا حرب فقط بلا حرب حقيقية هي التي تفتحت عيني عليها في مسقط رأسي..

نشأت في مدينة للصيَّادين على ضفاف بحيرة المنزلة بالدقهلية، وهي عبارة عن شبه جزيرة تحدُّها المياه من ثلاث جهات والناحية الرابعة تُفضِي إلى بقية مدن وقرى الدقهلية، العصافرة والمنزلة والمنصورة وميت غمر وغيرها...

واحترقت المطرية في عام ١٩٠٥ في حلقة من مسلسل الحرائق التي كان أشهرها حريق ميت غمر الذي كتب عنه الشاعر الكبير حافظ إبراهيم وأعيد تخطيطها على هيئة شبكة، قام أعلى كل عين من عيون الشبكة مربع من المربعات السكنية، بين كل منها شوارع بعرض ٦ أمتار، أخرى بعرض ١٢ مترًا وبذلك كان لدينا شارعان رئيسيان هما شارع ٦ وشارع ١٢، وفي المنطقة التي نشأت بها كان هناك حي صغير اسمه «حمالطة» أو كما أشيع «حي مالطة» قسم مديني لطرفين كبيرين: «الغصنة» و«العقبيين»، وهما من أصل الغساسنة وبني عقبة، وقيل إن المطرية في الأصل كانت جزيرتين التصقتا فأصبحت بهذا الشكل الممتدِّ داخل المياه][1].

يقول الشاعر عن بداية هذه الأرض الخضراء التي بدأ عليها خطواته الأولى، وهمساته الأولى في القراءة، ومن ثمار الكتابة، وعن الأجواء المحيطة بالطفل سيد حجاب، يتحدث عن والده قائلاً:

[والدي أحمد محمد حجاب، درس في الأزهر لسنوات، وخرج عاشقًا للقراءة والشعر، بل وكنت أسمع أقوالاً عن كونه شاعرًا في صباه، ولكني لم أسمع له بيتًا واحدًا. ووالدتي دولت مصطفى عوض، بنت مصطفى عوض الكاتب العمومي وشيخ الصيَّادين. جدتي أم والدتي هي مفيدة علي حجازي الدمياطية، أنجب والدي ووالدتي ٩ أبناء كنت أنا الخامس.

والدي كان طيبًا مضيئًا «دمعته قريبة» هو وعباس عصفور من أوائل أهل البلد الذين فكّروا في تعليم بناتهم إلى مراحل متقدمة جدًّا، هو المتدين الذي يحترمه إخوته الأكبر والأصغر وأبناء أعمامه، الذين وصلت درجة ثقتهم به إلى إرسال بعض أبنائهم ليربيهم أحمد، هو الأفقر بين أعمامي الذين على قيد الحياة، ولكنه دائمًا كان بمثابة «ولى الأمر» و«الحضن الحنين» الحكيم العاقل الذي يطبق القول القائل «خير الناس أعذرهم للناس».

وكان لوالدي صديق حميم هو يوسف ميخائيل الذي كنت أرى في مكتبة والدي الكتب الدينية الإسلامية التي أرسلها يوسف مجلَّدة ومكتوبًا عليها اسمه مثل: «محمد المثل الكامل» وغيرها، وكنت أرى الأناجيل في بيتنا منذ كنت صغيرًا ومن بينها إنجيل «برنابا»، وعندما كنت في السابعة كانت الكوليرا منتشرة، وكانت الأمهات يحبسن أبناءهن في البيت، فكانت فرصتي لالتهام مكتبة والدي، وكان والدي مشتركًا في مجلاَّت المصور وكتاب الهلال ومجلة الهلال وغيرها، وكان البيت كله مصابًا بحب القراءة وعشق الكتب، أذكر أن والدي كان يقتصُّ خمس ساعات مقدَّسة من يومه للقراءة، تقلصت في آخر أيام حياته إلى ساعتين فقط.

كانت فرصة جيدة لألتهم كل ما في المكتبة، أقرأ ما أفهمه وما لا أفهمه

«أجزاء من ألف ليلة وليلة» و«يتيمة الدهر للثعالبي» و«الأغاني للأصفهاني» و«خزانة الأدب للبغدادي» وعندما امتد بي العمر، دُهشْتُ عندما عاودت قراءة هذه الكتب ووجدت كثيرًا منها باقيا في ذاكرتي][(٢)].

في هذه الأجواء المشبعة بالضحك والبكاء، والأمل والرجاء، والانتصار والانكسار، والسعي والمجاهدة والكفاح، كان ميلاد الصيَّاد «سيد حجاب» الذي وُلد باحثًا عن جنِّـــيَّته بين الجميع، تراوده في الحلم، فيرادوها بالنبش والنقش ورسم خطوطه العرضية والطولية على تراب الأرض، تطاوعه فيهجرها، تفرُّ منه، فتسرقه لهفته عليها طوعًا وكرهًا.

للفقراء بساط الأرض ورداء السماء، حين تتسع ثقوب الرداء من رذاذ ابتسامات الملائكة بالملأ الأعلى، فنسميه شتاء، نلتحف الأرض وطنًا، ومشاعرنا البسيطة المتبادلة موئلاً وملاذًا، حيث يجلس الجميع في مساء الشتاء بالمصطبة البرانية للدار، في دائرة من الحب والشقاء، والراحة من العناء، بتلافيعهم وطواقيهم الصوف المختلفة الألوان، خادشين صوت العتمة، وأنين السكون، هم المريدون وشيخهم الأزهرى يتوسطهم بابتسامة ودودة عذبة، يحكي أحدهم عن معركته مع البحر ذات مرة، بينما يتبارى الآخر حديثًا عن السمكة الكبيرة التي فرَّت ممزِّقة جسد الغزْل، فيقول ثالث عن جهاز ابنته -العروس- التي يأمل في خير البحر، كي يتمَّ زواجها الموسم القادم، كما يتحدث البعض عن مشاحنات خفر السواحل وأملاك الدولة، ومطاردهم المستمرة لهم ولقواربهم رغم بخل البحر عليهم وأولادهم، بينما يجلس الطفل «سيد حجاب» مدونًا ما يسمع من أشعار وحكاوي وحواديت مختلفة في وريقاته الصغيرة، بحثًا عن جنِّـــيَّته المفقودة بين ما سمع من والده والرجال

جميعهم، وبين سطور ما يكتب، محاولاً كتابة سطور شعرية تشابه ما يسمع منهم.. إذ يقول الشاعر:

[كانت قريتي تعيش بالغناء كل لحظة من لحظات الحياة اليومية، من المولد إلى السبوع والمشي ودخول المدرسة، دائمًا هناك غناء في كل حالة ومع كل خطوة حتى تبدأ أنت في الغناء أيضًا، زوجات الصيَّادين يغنِّين لأزواجهن حتى يعودوا من الصيد، الصيَّادون يرددون ألوانًا من الغناء على المركب، كل منها لنوع معين من الصيد، كان أشهرها صيد «الدبدبة» وغناء «الدبدبة» حيث كان الصيد على شكل مجموعات من المراكب، ثم ينصب الشبك ويبدأ الغناء والدبدبة على المراكب لكي تدفع السمك إلى الشباك المنصوبة له.

وقد كانت البحيرة بها نوع من الإقطاع المائي، فكانت بعض الأسر القوية أو ذات السطوة والعزوة تقوم بإحاطة مساحة ما من المياه وتعتبرها «الحوزة» أو «الزليجة» أو كما نقول الآن المزرعة السمكية الخاصة بها، وكانت تحميها بالسلاح، وكنت أرى بعيني وأنا طفل مشاجرات بين الصيَّادين بالسلاح بسبب الحوز والزلاليج تنتهي بالقتل أحيانًا، ولكني كنت على علم بأن الصيَّاد المطراوي كان بين نارين دائمًا: التاجر الذي يزوِّده بالزوَّادة وموادِّ الصيد، وبين خفر السواحل الذين يطاردونه بسبب مخالفة غزل الصيد الضيِّق غير المصرَّح به، وكذلك نار المشتري، وكان دائمًا محاطًا بالمخاطر التي تحول بينه وبين الرزق][٣].

كما يؤكد الشاعر:

[في المطرية بالدقهلية كان الصيَّادون هم المذاق الخاصّ بالمدينة، والعدد الأكبر بها، ومنهم عدد قليل جدًّا متعلم، عائلاتها الكبيرة كانت الريس والجيار

وعزام، وأظن أن أصولهم تعود إلى فلسطين، ويقال إن جملة سكان المطرية هم من غزَّة ومن عرب سيناء والعريش، وكذا كل من أقام حول بحيرة البردويل هؤلاء الذين نزحوا إليها في أثناء حفر قناة السويس، كانوا يخدمون بها لجلب المياه للعاملين بالحفر، ومدينة المطرية هي إحدى المدن الصغيرة التي نشأت مع حفر قناة السويس كما نشأت الإسماعيلية وبورسعيد.

وكما قلت وذكرت فإن معظم سكان مدينتي كانوا من غزة أو عرايشية أو من أصول فلسطينية ومنهم «آل حجاب» الذين أنتمي إليهم، وكذلك السواركة والحوالات والجميعات أي «آل الجميعي» وغيرهم ممَّن اختلطوا بأهل الدلتا][٤].

المعلم الأول:

كان أبي يحفظ المعلقات، واكتشفت موهبتي الشعرية الباكرة في جلسات المطارحة الشعرية التي كان يعقدها لأبنائه، فيقول بيتًا شعريًا والتالي له في الجلسة يأخذ قافية البيت ليبدأ بها بيتًا شعريًا آخر، مثلاً:

نَحْنُ فِي الْمَشْتَاةِ نَدْعُو الجفَلَى   لاَ تَرَى الآدِبَ مِنَّا ينتقرْ

فالتالي منا يأخذ الراء:

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ   أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الْحُرُمِ

والتالي يأخذ الميم ليبدأ بيتًا جديدًا، وهكذا تظلُّ جلسة السمر الشعرية حول «المنقد» في ليالي الشتاء قبل أن يظهر التلفزيون، ولم يكن هناك إلاَّ الراديو الذي كان يعمل ساعات محدَّدة، وفي كثير من الأحيان كانت تُعجِزُني محفوظاتي القليلة

فأبتكر أو أرتجل بيتًا «يعدِّي» على أبي، فبيت وراء بيت بدأت أدرك أنني شاعر وكنت في السابعة حينذاك.

وفي أثناء الكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القناة استُشهد طفل من سنِّي تقريبًا اسمه «نبيل منصور» دخل مع الفدائيين قاعدة من قواعد النافي الإنجليزي وتم إشعال القاعدة، لكن على ضوء الحريق شوهدوا وأُطلقَت عليهم النار فأصيب مَن أصيب واستُشهد من استُشهد، وكان الطفل من بين من استُشهدوا، وكالعادة أيامها خرجنا في مظاهرات، السلاح السلاح، الاستقلال التامّ أو الموت الزُّؤام، لكن بعد العودة من المظاهرات شعرت أن شحنة الغضب والغيظ لم تخرج بالكامل فكتبت أول قصيدة في حياتي:

كُنَّا غُــزَاةً وَأَبْطَالاً صَنَادِيــدَا   صِرْنَا لِرَجْعِ الصَّدَى فِي الْغَرْبِ تَرْدِيدَا

كان عمري وقتها ١١ عامًا، وكان واضحًا وجود نبرة خطابية كلاسيكية في كتابتي هذه...]

حين أطلع الصيَّاد الصغير «سيد حجاب» والده الشيخ على ما كتب، ابتسم الشيخ مشجِّعًا ابنه. يقول الشاعر:

[قال لي أبي:

«الله الله يا شيخ سيد.. فتح الله عليك، أنت شاعر بالسليقة ولكن يجب أن تصقل الموهبة بالدرس».

– إن هذه السليقة ينبغي صقلها بالدرس

قلت له: كيف؟

فقال: سأعطيك دروسًا في العَرُوض.

وبالفعل بدأ يدرِّس لي كتابًا كان مقرَّرًا على الابتدائية الأزهرية وقتئذ اسمه «الكافي في العروض والقوافي»، كان يُجلسُني أمامه في «جلسات العصرية» في أثناء تناوله القهوة ويشرح لي قواعد العروض والإيقاعات بطريقة الأزهريين، واستمرَّ ذلك لمدة تزيد على العامين، وتميزتُ عن أقراني أني أنا القباني (اللي بيكتبوا الشعر يعطوني شعرهم وأنا أوزنه)][٥].

الإخوان المسلمون:

انضمَّ الشاعر سيد حجاب إلى صفوف الإخوان المسلمين، وهو ما زال صبيًّا بالمرحلة الإعدادية، سيد حجاب الطفل الذي احتضنه البحر والصيَّادون والمراكب والليل والمنقد والشعر والبسطاء والشهيد الطفل نبيل منصور، وخنادق الحرب العالَمية، وبقايا حفر قناة السويس، والقبائل العربية المختلفة المكوّنة للطبيعة السكانية التي يحيا بها، والجزيرة المملكة التي تحيط بها المياه من ثلاث جهات، وحفر السواحل في مطارداتهم المختلفة للبسطاء من الصيَّادين، وحلم الشعر والثورة والدفاع، والبحث عن قوانين جديدة للحب والعدل والخير والحق والمبدأ، فما الذي كان يبحث عنه الصبي سيد حجاب بين الإخوان المسلمين...؟

يقول الشاعر:

[أخي الأكبر هو من جعلني أنضم إلى الإخوان المسلمين، كنت قبلها أُنشدُ قبل المؤذِّن التسليمات على مئذنة جامع الحارة، وبعدها أصبحت عضوًا في أسرة

نتذاكر فيها مأثورات الإمام الشهيد حسن البنا، وندرس فقه السنة للشيخ سيد سابق، وأحضر حديث الثلاثاء في الشعبة، وبعضنا كان يُختار ليقول كلمة الدعاة الصغار، وكنت أنا المختار في معظم الأحيان لألقي قصيدة شعرية، وكان لهذه الفترة تأثير على تكويني الشعري بالطبع، فقد كنت أكتب باللغة الفُصحَى، وكان بالشعبة مكتبة أظنني التهمت ما بها من كتب. وكان هناك عدد من الأنشطة الأهلية المحدودة جدًا، ثم بعد فترة انضممت إلى حزب مصر الفتاة][٦].

حزب مصر الفتاة:

السؤال الذي يتردد في الذهن دائمًا، عمَّ يبحث الصبي سيد حجاب؟

يقول الشاعر:

[كانت سنّي ١٢ عامًا وكنا جميعًا معبَّئين بمشاعر وأحلام وطنية تحرُّرية للتخلُّص من المستعمر، وفي منازلنا لا تنام القضية الوطنية أبدًا، خصوصًا مع انفجار الكفاح المسلح في بورسعيد والقنال، وكان كل من الإخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة ينظِّم معسكرًا لتدريب الفدائيين، فاتجهت إلى معسكر الإخوان وقلت لهم إنني أريد أن أنضمَّ إلى الكفاح المسلح وأن حزب مصر الفتاة قد عرض عليّ أن أنضمَّ إلى معسكره، وإن لم يقبل الإخوان المسلمين انضمامي إليهم فسأنضم إلى مصر الفتاة، وجاءني الرد من مسؤول الأسرة التي أنتمي إليها بأن الكفاح المسلح أولى أن يكون من خلال الإخوان، ووافق على انضمامي إلى المعسكر، وخلال ٤٠ يومًا تدربت على قواعد النشان والمصارعة اليابانية، وكنا نعيش حياة شبه عسكرية في إحدى جزر بحيرة المنزلة، وانتهي معسكرنا برحلة على أقدامنا إلى مقر شعبة الإخوان المسلمين ببورسعيد.

وبعد فترة من انتهاء المعسكر بدأت أزور مقر حزب مصر الفتاة لقراءة مزيد من الكتب غير تلك التي انتهيت منها لسيد قطب والخولي وغيرهما، وفي هذه الفترة كان «أحمد حسين» نجمًا ساطعًا إعلاميًّا، ولا أنسى مقولتة: ، «مواطنون لا رعايا»، فكان اتجاهي لمصر الفتاة بناء على الشغف للقراءة والفضول لمعرفة المزيد، وهو ما لم أتمكن منه وسط الإخوان المسلمين][٧].

يواصل الشاعر سيد حجاب حديثه:

[بعد أن وصلت سن الرابعة عشرة، وفي مرحلة الدراسة الثانوية، انقطعت هذه التواصلات الصبيانية مع الحركة السياسيَّة ولكنها تركت بداخلي حلم تحرُّر اشتراكيًّا إسلاميًّا غير واضح المعالِم يتضمن مبادئ العدالة الاجتماعية والحرية الفكرية، كان الإخوان ومصر الفتاة يُعَدَّان سببًا في تغذية كليهما، وبعد أيام من الثانوية العامَّة أعلن «سعيد رمضان» عن تأسيس منظمة الشباب فانضممت إليها وحصلت على دورة تدريبية وتدربت على بندقية «اللي انفليد» الشهيرة، ثم أعلنوا عن الحرس الوطني الذي أسَّسَته حكومة الثورة، وتلقيت دورة تدريبية في الحرس الوطني][٨].

المعلم الثاني:

ويتحدث عن هذا الشاعر سيد حجاب:

[وفي سن الرابعة عشرة التقيت الأستاذ الثاني في حياتي الأستاذ شحاته سليم نصر مدرِّس مادَّة الرسم، هذه المادة التي لم تعُد مادة سقوط ونجاح، ومن ثم أصبح مشرفًا على الفرق الرياضية في المدرسة، وأنا كنت ألعب الباسكت والفولي والهاند

بول والبنج بونج والسباحة، وأمثل المدرسة في بعض الألعاب والمنطقة في بعض الألعاب الأخرى، ومع خروجي معه في مباريات ومسابقات مع البلدان المجاورة عرف أنني أكتب الشعر، فطلب منِّي بعض قصائدي، كان شخصية فذَّة ومهمَّة جدًّا، فهو الأستاذ الذي أسمَعَنا لأول مرة الموسيقي الكلاسيك وبدأ يشرحها لنا، وكان يُطلِعُنا على كتب الفن التشكيلي ويشرح لنا ماهية الفن التشكيلي ومحاور اللوحة وعلاقات اللون والخط فيها، بالفعل أضاء لنا عوالم كثيرة، وعندما قرأ قصائدي عاد لي بدرسين مهمَّين جدًّا، قال لي:

«أنا قرأت شعرك وأحببته، لكن لأني لا أعرف في الشعر (وهنا دُهشت باعترافه، فكل الكبار دائمًا يعرفون كل شيء) سألت الأستاذ عبد الكافي أستاذ أول اللغة العربية فأكَّد لي أن شعرك موزون وسليم مئة في المئة، لكن أنا لي ملاحظة هي أنك تكتب عن عواطفك ومشاعرك الذاتية وهي في الأول والآخر تُعَدُّ على أصابع اليدين (زعلان، فرحان، بتحب، بتكره، بتهجر، بترفض)، حاجات تتعدّ.. حتكتبها مرة تبقى جميلة، حتكتبها تاني حتبقي أجمل، حتكتبها مرة تالتة حتبقي صنايعي».

فقلت له: ما الحل؟

قال: حولك في البلد ٣٠ أو ٤٠ ألف صيَّاد، في قلب كل صيَّاد منهم عشر قصائد مش لاقيين اللي يكتبهم.

فبدأ يلفت نظري إلى الآخرين][٩].

حبة سمك

الليل خراب

عفاريت رياح سود تسكنه
تنعق ولا مليون غراب
وتشق قلبي ترعبه.. وتجنّنُه
وتشقّ بطن المية..
.. وتْطَلَّع لي موج
يضرب بيده مركبي
يا مركبي
سَمِّيت عليكي..
باسم حاميكي النبي
ضمِّيت قلوعك يا عروسة البحر..
.. يا امايا.. وأبايا
حلّفت قلبك تثبتي في مطرحك
وتسكّتي صاري بيتمايل ورايا
....
أنا نُصّ قلبي في البحيرة..
.. ونُصّ قلبي في البلد
ويّا البنيَّة والولد
وف قلبي، ياما ف قلبي، حواديت تتسرد

يا ريت عروسة البحر..
.. ترمى نفسها وسط الشبك
وتقول: «أديني جيت
يا شاطر شدني
قلبي اتشبك»
لو جيتني..
حاعمل روحي همت ف بحرها
وأمد إيد حنّية وافتح قلبها
واخُدْ في قلبي سرَّها..
أعرف منين
سكّةْ بلادها وقَصرها
وهناك يابوي أحسن سمك!!
وحاقول لها..
ترجع لناسها وأهلها
دنا قلبي مشغول..
.. بس أنا برضك صديق
ونص قلبي في البحيرة..
ونص قلبي في البلد

ويّا البنيّة والولد

قلبي سرح

ويا الشبك لما انطرح

والنجم وسط الريح..

.. يشاور ع الطريق

زيّ الصديق

يا ريت يا نجم السكة..

.. تصبح بجناحين

وتطير.. تطير.. ما اعرفش فين

لكن تطير

وتاخدني وياك في بحور

غير دي البحور

النجم داب

داب في شجن ملموم سحاب

قلبي رجف

لحن الأمل هدا ووقف

شديت حبالك يا شبك

ماطلعش غير حبة سمك

حبة سمك.. والليل خراب.

(١٩٦٠)[١٠]

يقول الشاعر:

[بدأت أبحث عن قصائدي التائهة كما قال لي مدرسي شحاته سليم نصر. حاجز اللغة كان يحول بيني وبين قصائد الصيَّادين، بحسبة صغيرة في الطفولة، شعرت بأنني عثرت على منجم شعري، بدأت أعبر الشارع الصغير، شارع حجاب الذي يفصل أهلي من المتعلمين عن أبناء عمومتهم الصيَّادين، وبدأت أسرح معهم في أثناء صيدهم في البحيرة وأتعلم حاجات منهم وأحاول أن أبحث عن عَشر القصائد التي في قلب كل واحد منهم، جاءني الحل عبر كتابات العظماء يوسف إدريس ويوسف الشاروني وعبد الرحمن الخميسي، حيث طرحَت قصصهم حلاً يسيرًا، حيث تُكتب الحوارات بالعامِّية، ويُكتَب السرد باللغة الفُصحَى..

بدأت أكتب سرد القصائد بالفُصحَى والحوار بالعامِّية، وقصائد العامِّية تنفصل عن جسد الفُصحَى، وهي الأكثر انتماءً إلى الحياة، وإلى نبض الناس، وكانت غالبية قصائد الفُصحَى التي أكتبها قصائد ذاتية، ومع بداية دخول موجة «التفعيلة» لمصر، كنت أقرأ «الرسالة الجديدة» في عام ١٩٥٩ وبها المحاولات الأولى لصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد عبد المعطي حجازي فوزي العنتيل ود.أحمد كمال ذكي، فكتبت قصيدة بصيغتين: «الموالية» و«التفعيلة»، الموالية على ما أذكر بدأت بــــ:

الفجر أذن يابويا قوم بطرَّاحه

سيبك من النوم وم الأحلام وم الراحة

قوم للشقا يابا مين بياكلها بالراحة

ولا كلمة يابا مابتردش على ولدك

ليه يابا ليه الدموع نخلتها طرَّاحة

العيد ورا العيد عليًا فات ما حيَّاني

لا فيه جديد للعيال ولا نوره حيَّاني

ولا كحك يابا لكن صوت أمي حيَّاني

ورا كل ميِّت تصوَّت والدموع تجري

كأنها دمك أنت يابا.... آه ياني..

إلى آخر القصيدة، وكتبتها أيضًا بالتفعيلة لأقول:

شهور يامَّه وأنا عايش ماليش أَمَّه

في دنيا كلها ضلمه

وأنا خايف من الضلمه

وأقول يامَّه وماترديش

أنا عارف بإنك واخده على خاطرك

لكن يامَّه أنا هربان عشان خاطرك

عشان يسكت لسان جوزك ولا يقولشي

أنا هارميكي في الشارع إذا ابنك ده ضرب إبني

ويضربني

وتجري والدموع تجري... وتجري عليه عشان تحوشيه

ويرمي يمين

تكون طالقة يا امَ حسين إذا خَشْتي..[11]

إلى آخر القصيدة الميلودرامية الطفولية، وتستمرُّ الكتابة الشعرية في هذا الاتجاه بعضها بالفُصحَى وأخرى محاولات شعر عاميٍّ تجريدي لا تتضح معالمه].

ونلحظ هنا بداية تَحَوُّل عوالم الشاعر سيد حجاب بشكل تدريجي، من فُصحَى الخاصة إلى فُصحَى الشعب من البسطاء، ومن الدفاع عن الوطن ضدَّ المستعمر والطموحات الكبيرة الثائرة للأسرة الكبيرة ابتداء من مصر، العالَم العربي، الإنسانية في إطارها العامّ، إلى أسرته الصغيرة، والنواة الرئيسية له وهي قريته، وأهله وجيرانه وذووه من الصيَّادين البسطاء وأحلامهم وطموحاتهم البسيطة مثلهم، وحواديتهم المختلفة عن البحر، الجنّية، خفر السواحل، القمر، الموج، الليل، الحبال، الصاري، المجداف، وقلوبُ وصدور الصيَّادين ممتلئة بالحواديت الكثيرة التي لا تنتهي، وهذه النقلة ليست بنقلة على مستوى العالَم الواقعي الْمَعيش فقط، وليست على مستوى نوع القصيدة الشعرية فقط، بل هي نقلة نوعية كاملة عن الحالة والحال معًا، من الصورة/ البلاغة/ البناء/ الأسلوب/ تراكيب الجملة الشعرية/ التصوُّر/ الأفكار الأعمدة الفولازية التي تحمل هذا البناء الهرمي، ممَّا يؤكد أن هذه النقلة كانت من أهمِّ النقلات في تجربة الشاعر سيد حجاب الشعرية.

وحصل سيد حجاب على شهادة الثانوية العامَّة وهو ما زال يبحث عن جنّيته المعشوقة، حين همست الجنّيات الصغيرات ببحيرة المنزلة في أذنيه برسالة، فرَّ على أثرها إلى البحر الكبير بالإسكندرية لفك لغز رسالة الجنّيات الصغيرة.

ما بين بحري وراس التين والأنفوشي، والشاطبي والعطارين والمندرة والعصافرة، ما بين شارع فؤاد والأزاريطة والمكس والشلالات، هام الصبي على وجهه في بحثه الدؤوب عن محبوبته، الألوان والأشكال والمناظر والجنسيات المختلفة، والإسكندرية حين تخلع ملابس الصباح مرتدية ثوب الظهيرة الشفاف، ومساءً حين ترفل في ثوب السهرة سرقت ناظريه، وهو يصحو فيغفو، فيصحو بين شاطئ وآخر، وقد التحق بكلية الهندسة جامعة الإسكندرية.. «قسم العمارة».

نسمات هواء المغارب ببحري، ورذاذ الابتسامات المتناثر فوق وجهه من محبوبته كماء البحر، سرعان ما ترتدُّ إلى قصائد شعرية عن محبوبته، والإسكندرية الصيف، الشتاء، الخريف، الربيع، والإسكندرية الإسلامية، القبطية، الإسكندرية لا كنية لها سوى الإسكندرية، تلك العذراء الشابَّة، التي شابت الأزمانُ والتواريخ والأحجار، والناس والموج والأرض والبحار والأنهار من حولها وما شابت، وما زالت الإسكندرية في ردائها الزاهي الذي يجمع كل الفصول في نقوشه.

يقول الشاعر:

[عبرت من مدينة الصيَّادين الصغرى لمدينة الصيَّادين الكبرى «الإسكندرية» التي كانت حقًّا مدينة «كوزموبوليتان»؛ بها جاليات من كل حوض البحر الأبيض المتوسط، أغلبهم من اليونانيين والطلاينة وأهل الشام والأرمن، وكل هذه الجاليات كانت لها منتدياتها ومجلاَّتها ونواديها الاجتماعية، وفرق لعزف الموسيقى الكلاسيكية، وكذلك منتديات أدبية كثيرة ومتنوعة...

وكنت تقريبًا لا أفوِّت عرضًا مسرحيًّا أو ندوة أو حفلاً أو كتابًا إلاَّ قرأته،

وكان أول مقتنياتي الشخصية للكتب الخاصة هو شرائي من حر مالي من مكتبة الرمل ديوان «أغاني إفريقيا» للشاعر الفيتوري، وتعرفت من خلال هذه المكتبة إلى «صلاح عبد الصبور» وهو يقول: «الناس في بلادي جارحون كالصخور» وتعرفت إلى «صلاح جاهين» في «كلمة سلام» وأيضًا الشاعر الذي لم أكن سمعت به وهو «فؤاد حداد» حينما قال: «قال لك هانبني السد.. قال الوطن كلمته ومشينا يدّ ف يدّ».

الإسكندرية كانت انفتاحة ومدرسة كادر فني، وكانت متابعتي لهذه المدرسة ومواظبتي على حضورها سببًا في رسوبي بإعداديّ الهندسة المعمارية، وبُعَيْدَ العدوان الثلاثي بعثت بشعري المكتوب بالفُصحَى إلى الشاعر فوزي العنتيل بمجلة الرسالة الجديدة، لأجده يفاجئني بنشر مختارات منه في بريد القراء، وكتب به ملاحظة يقول فيها: «اخترت هذا النموذج من قصائدك وقد أحسست في أشعارك بموسيقى جديدة سيعلو صوتها يومًا ليهزّ المشاعر إذا اهتممت بكذا وكذا».

وقررت أن أنتقل إلى القاهرة لأدرس هندسة المناجم، التي سوف أتخرج فيها لأعمل بالصحراء، وفكرت أنني سأنعزل بالمناجم لمدة سبع سنوات، أثقِّف نفسي فيها لأقصى ما أستطيع، ولا أنشر أي حرف قبل أن أنتهي من هذه السنوات التثقيفية، وكان حلمًا طفوليًّا أهوجَ تَحَطَّم بعد عام][١٢].

وأنا بالقاهرة أيضًا كان أحد أصدقائي، مجدي مكاري، قد أخذ بعضًا من أشعاري لبرنامج «كتابات جديدة» الإذاعي، الذي كانت تقدمه الأستاذة سميرة الكيلاني في البرنامج العامّ، والذي سُمِّي بعد ذلك «البرنامج الثقافي»، واستضافت الدكتور «محمد مندور»، وكانت مادة الحلقة هي شعر طالب الهندسة ذي الجسارة التجريبية الحالم بلا آفاق للحلم، سيد حجاب.

وكنت قد قرأت في عدد كبير من قوالب الشعر من بينها «السونيت» وأُعجِبَ بها الدكتور مندور وقال كلامًا جميلاً جدًّا...

كما أرسل مجدي مكاري بعضًا من أشعاري لمجلة «الشهر»، وكان يصدرها «سعد الدين وهبة»(١٣)، ويشرف على الشعر فيها الدكتور «عبد القادر القط»(١٤) لتتصدر المجلة قصيدة «ثلاث أغنيات للبعيد» للشاعر سيد حجاب، وكانت هاتان الحادثتان سببًا في ضياع حلمي الطوباوي بعدم النشر لمدة سبع سنوات.

فتحت حياة أخرى في القاهرة مع أوائل ١٩٥٩ وتعرفت اتجاهات كثيرة، وكنت دائمًا أذهب إلى معهد الفنون المسرحية لأحضر محاضرات الدكتور محمد القصاص وعلى فهمي ومحمد مندور، وكان لي أصدقاء كثر بكلية آداب عين شمس التي كانت تدرس بها أختي، وبعد ضربة يناير ١٩٥٩ تعرفت إلى الشاعر محمد عفيفي مطر، والناقد فاروق عبد القادر، والكاتب أسامة أنور عكاشة الذين كانوا يدرسون في هذه الفترة بكلية الآداب جامعة عين شمس].

يقول الشاعر سيد حجاب في قصيدتة المطر:

أنا... لا شجرة توت، ولا سَسبَان

إنسان أنا ومليان غُنا.. مِ العنَا

وماشي تحتك يا مطر.. عريان

دردب في جرح الملح فوق صُرّتي

ورؤّب الملحايات

سرسب في هوّ عروقي يا فيضان

من إمتى جفَت غنوتي ف شفتي؟!

دردب وسرسب واتنطر يا مطر

يا صوابع العوّاد، عودك أنا

ياما انضنى لكن ما عمره انحنى

ياما حلمْ يخضرّ جنب الشجر

دردب وسرسب واتنطر يا مطر

....

الأرض من تحتي ندية نداوة

المية تنشع طعمها في جدوري

حافي القدم يانا يا ألف براوة

وجدوري تفرش في الغيطان وتفور

أنا باغني والمطر ميت وتر

يا هَل تَرَى عَوّاد أنا ولا عود

ويا دبيب المية فيك الخطر

ابن الرعود

ولاّ انت فيك بلّةْ لسان الشجر

وفيك لقلبي الاخضرار والوعود

مهما يكون.. ولا كان

أنا ماشي تحتك يا مطر عريان

....

الشمس طلّت جسمي أخضر زرعي

دمي نبيتي.. شعري زهر سماوي

يا حبيبتي طُلِّي واقطفي وردايه

قلبي قفص مفتوح! في شباك ضلعي

وحبيبتي عصفورة بدموع وغناوي

والتوت مغطيني بميت ورقاية

(١٩٦٣)[١٥]

يقول الشاعر:

[خرجنا ومجموعة من الأصدقاء إلى المقهى القاهري، وكان بها مجموعة من الشعراء الشبان منهم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنّة ومن بينهم مجنَّد أيضًا – حينذاك– هو الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، وكان الشعراء الشبان يُلْقُون قصائدهم الشعرية، وأنا أعلّق عليها كقراءة نقدية سريعة، وآراء ووجهات نظر فورية، ولم أَقُل شعرًا ولم أشارك، إلى أن فاجأني الشاعر فؤاد قاعود قائلاً:

– إنت مش واحد بيحب الشعر زي ما بتقول، انت بتكتب شعر؟

وأصرَّ على أن أُسمِعَهم شعرًا، فقلت قصيدة شعرية بعنوان «قال لي ابتسم» عن مصوِّر يطلب من هذا الشابِّ البسيط الذي يجلس أمامه للتصوير أن يبتسم، فكلما ردَّد المصور هذه الجملة «ابتسم» للشاب، ردَّ عليه الشاب «شعرا»: كيف

ابتسم وأحوالي.. وظروفي.. ليظل طوال القصيدة -الشاب- يحكي عن آلامه ومواجعه وهمومة الكثيرة وأحزانه، ساردًا تفاصيل حياته ومبررًا عدم قدرته على الابتسام].

يقول الشاعر:

[قدمني لصلاح جاهين صديقنا الراحل فؤاد قاعود، أخذني إليه في بيت الموسيقار الراحل سليمان جميل أخي الفنانة فايدة كامل، كان موسيقارًا مهمًّا، كان جاهين وسليمان يلحنان أغنية عن قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي اسمها «مصرع لومومبا» كان جاهين يفسر القصيدة لسليمان وينوّرها له حتى يحسّن تلحينها، ذهبنا إليهم في جلسة العمل هذه، وفي أثناء الاستراحة عرّفني قاعود إلى جاهين الذي طلب أن أُلقيَ بعض قصائدي، سمع أول قصيدة وهو متجهِّم متكوِّر، بعد أن أنهيت القصيدة أشار إلَيَّ بيده «كمان قصيدة». أنا لم أفهم هل القصيدة أعجبته أم لا، فقلت قصيدة أخرى، وكان يسمع بنفس التجهُّم والتكوُّر، أنهيت القصيدة فأشار طالبًا أخرى، ولا أزال لا أفهم هل القصيدة أعجبته أم لا! بعد القصيدة الثالثة رأيت هذا الكيان المتجهِّم المتكوِّر ينطُّ مثل عيِّل صغيَّر، طفل، ويأخذ فؤاد قاعود بالحضن، ويقول له:

- بقينا كتير يا فؤاد!

ساعتها كان عمِّي صلاح شاعر وحيد في الساحة، كان فؤاد حدَّاد وسمير عبد الباقي ومحسن الخيَّاط في المعتقَل، وهو وحيد في الساحة، أظنُّه فرح جدًّا عندما وجد أنه طالع له فؤاد قاعود وسيد حجاب، وبعد ذلك الأبنودي وآخرون، وبدأ يحسُّ فعلاً أنه رأس تيار، وأنه شيخ قبيلة مسؤول عن هذه القبيلة، ومن ثم رعى

خطواتنا الأولى جميعًا وأسَّس لنا دار ابن عروس للنشر، وهو من سعى لتمويلها، وهو من أصدر دواويننا الأولى، وهو الذي أثَّر في مسيرتنا، ومن الأشياء الجميلة التي لا أنساها لصلاح جاهين أنه وهو يقدِّمني في بابه الذي كان يقدِّمه بمجلة صباح الخير تحت عنوان «شاعر شابّ يعجبني» كتب: اذكروا جيدًا هذا الاسم فسوف يكون له شأن كبير في شعرنا...»[١٦].

ثم قال صلاح جاهين: [عندما أبحث عن كلمات أقدم بها هذا الشاعر الجديد.. لا تلبيني إلاَّ الكلمات العاطفية.. ولو كان هناك حب من النظرة الأولى.. أكون أنا قد أحببت شاعرنا هذا.. من أول نظرة!

اسمه سيد حجاب.. تذكروا هذا الاسم، فإنه سيعيش طويلاً في حياتنا المقبلة، وسيكون له شأن عظيم.

هو طالب في كلية الهندسة بجامعة القاهرة، لم يتمّ بعد عامه الحادي والعشرين.. ولكنه بلغ سن الرشد الأدبي بسرعة.. انظروا ماذا يقول لي في خطاب أخير له، من بلدته، المطرية، على بحيرة المنزلة:

«إنني بصدد كتابة قصيدة طويلة عن حسن طوبار البطل الذي أشعل ثورة في وجه الفرنسيين قبل ثورة القاهرة بشهرين.. وأرعب الجنرال داماس.. ثم انهزم قبل اشتعال ثورة أكتوبر القاهرية بنحو أسبوعين.. لهذا تجدني أعيش مع الجد العزيز «الجبرتي» لتشرب روحي جو هذا العصر المملوكي.. ثم أتملص من الجبرتي لأغرق مع الدوريات، التي كانت تصدرها مديرية الدقهلية وبها نبذات عن بطلنا.. ثم أكلف بعض أصدقائي بجمع أيّ حدوتة عنه.. وسأسافر بعد يومين تقريبًا إلى مسقط رأسه «المنزلة» لأجمع بنفسي ما يمكن جمعه عنه.. والمهم بعد كل هذا أنني لن ألتزم بحرفية التاريخ ولا بحرفية الواقع.. وربما لا بحرفية الحواديت عنه.. سأتخير

من كل هذا ما يمكن أن يخدم وجهة نظري.. وسأسقط على هذا البطل المنهزم كل ما أفتقده في البطل.. وسأضمّنه واقعنا إلى حد كبير.. كل هذا في صياغة شعبية دارجة.. بمعنى أنني سأجرُّ عربة ثقافتي وراء ظهري ولن أدفعها أمامي...

الشيء الثاني.. هو أنني لن أصلح من قصيدة «ابن بحر» بالشكل الذي اقترحته عليّ...».

وقصيدة «ابن بحر» التي أقدّمها هنا للشاعر سيد حجاب، كنت قد ناقشتها معه.. فأشفقت عليه من الجوّ المعتم الذي يختمها به.. وأحسست به يخوض تجربة نفسية مرهقة..

ولكن كم كانت فرحتي عندما كتب لي قائلاً في حزم إنه لن يغيّر من النهاية..

إنني أُعجَب بهذا العناد وأعتبره عاملاً آخرَ من العوامل التي ستجعل من هذا الشاعر الجديد.. شاعرًا عظيمًا.. شاعرًا يكتب إحساساته بلغة الشعب.. اللغة التي تحمل كل آلامنا الماضية.. وآمالنا المقبلة.. شاعرًا يحمل في شجاعة مسؤولية الكلمة..

وفي انتظار قصيدته عن حسن طوبار.

دعنا نَعِشْ معه في هذه القصيدة الرقيقة القاسية «ابن بحر»][١٧].

صلاح جاهين

مجلة صباح الخير – باب/ شاعر شابّ يعجبني

العدد ٢٩٠/ السنة السادسة

الخميس/ ٢٧ يوليو ١٩٦١

ابن بحر

أنا ابن بحر..

ابن بحر.. ابن بحر

ابن النسيم اللي رضع

من السما

رضع حليب النجمه.. حنّيه وفجَر

وبعدها جه واترمى

في حضن أبويا.. وأمي

واخواتي الكتار

خلانا نفهم بالوَمَا[1]

خلّى خيالنا يمد إيده..

يطول شماريخ السما

وحتى.. لو حبيت أقول

إن النجوم في الميه عايمه..

.. مسهِّمه

وإن خطوة ناس بلدنا الطيبين..

متنغمه

وإلهم.. كلمة محبة.. في الهدوم

متقسمة

ومهما اقول

ما ينتهي لي بحر قول

ده البحر جنبي.. لو أمدّ إيديا اطول..

شموس كتير

شموس أصيل

البحر يوماتي بتنعس شمس فيه

أقدر أجيب الشمس

..نعسانة..

.. تملّيني الكلام

كلام بيتنفس سلام

وعرايس البحر في بلدنا..

كتار.. كتار

وفي قلب كل عروسه منهم..

.. بحر شعر مالوش قرار

دا عرايس البحر ف بلدنا..

.. اخوات عرايس الشعر

... واخوات القمر

واخواتي..

واخوات ناسي واخواتي الكتار

....

أنا ابن بحر..

ابن بحر.. ابن بحر..

وزى ما يلفّ الخنش

كل البحور

ويدور مع ايام الشهور

ويدور مع شهور السنين

وبعدها يرجع على موجة حنين

زيّ الخنش ما يلفّ.. لفّيت..

.. زيّ ما يرجع رجعت

دقّت الحياة جعت وشبعت

دوامة شدتني..

.. مع الدوامة ضعت

ونزفت دم الفرحة فوق طين الزمن

ورجعت فوق كتفي الكفن

علشان أموت

في وسط ناسي الطيبين

أول ما دقيت باب بلدنا بلهفتي

لقيت أخويا.. مصغَر الغيط اسماعين

نايم في جوف جلابيتي

أهو.. فزّ م النوم.. اتفزع

وأخدني في احضان الحنين

قلبي اتمزع

ساعة ما شفته بدراعينه..

مفرودين زيّ الصليب

.. يا مُصغر الغيط

.. آه يا ولداه انصلبت

من قبل ما تعرف حياة الطفل

.. شبْت

حوّلت عيني عنه..

حسيت بالدموع

في حلق أبويا وامي..

.. واخواتي الكتار

حسيت في حلقي قطر نار

بصّيت من الشباك هناك

بصيت لباقي الناس..

.. لقيتهم.. في الطريق متشنّقين

حوالين رقابيهم شباك

وبرضه ماشيين ميتين

حولت عيني للسما

يا ميت ندامة..

.. دي السما متلغّمة

بنجوم كتير

عيون كتير

صفرا بتضحك للعمى

(١٩٦١)[١٨]

(١) بالإيماء

[هذه النبوءة التي تلمح البذرة وهي تحت التربة وهي لا تزال تَتَخلّق وتدرك

أنها ستصبح شجرة مثمرة، هذه قدرة وذائقة عالية جدًّا، وهذا أيضًا يمثل درسًا مهمًّا جدًّا: كيف يصبح المبدع ذوقًا كاملاً مستشرفًا آفاقَ المستقبل؟

صلاح جاهين هو يوحنّا المعمدان، هو البشارة والصوت الصارخ في البرِّية الذي يبشر بالقادم وبالقادمين من بعده في طريق شعر العامِّية.

وتحددت مسيرتي بالكتابة بالعامِّية، لا أرفض الفُصحَى حيث أكتبها بين الحين والحين، لكن اللغة الأساسية التي أحب وأحس بنفسي وبالآخرين «جواها» أكثر هي العامِّية].

وكان هذا بمثابة الدرس الثاني في تكوين شاعرية سيد حجاب.

ولنا أن نتريث قليلاً مع هذا المبشِّر وذاك المعلم، ما بين التلميذ والأستاذ، لنرى كيف تكون العين الشعرية الحدثية اللاقطة للموهبة، وكيف تقرأ ما بين السطور لتستطيع أن تحدد بإمعان هوية وشكل ولون ومكانة هذه الموهبة الشعرية صغيرة السن، دون تَكَبُّر وتعالٍ، والتعامل مع موقف التعارف الأول للوهلة الأولى بمنطق الشعر والفن لا بمنطق الأستاذية، فكيف أصبح التلميذ زميلاً لأستاذه في لحظة خاطفة، كما يقول الشاعر الكبير الراحل صلاح جاهين: «بقينا كتير يا فؤاد!»، موجِّهًا دفَّة حديثة إلى سبب التعارف وهو الشاعر الراحل فؤاد قاعود، لنكتشف مدى الفرحة الغامرة التي تكتنف كبارنا أمثال صلاح جاهين، لعثورهم على موهبة شعرية حقيقية، ومدى ما قدمه هؤلاء الكبار لهؤلاء الشعراء عبر مشوارهم الإبداعي، ولنلحظ ما قدمه الشاعر صلاح جاهين لفؤاد قاعود، من العمل معه في مجلة «صباح الخير» وغيره، بل ما قدمه للشعراء سيد حجاب، وفؤاد

قاعود، وعبد الرحمن الأبنودي، من تأسيس دار «ابن عروس للنشر» إسهامًا منه لنشر أعمالهم الإبداعية، بل ما قدمه الناقد والمثقف الكبير الراحل سيد خميس للشعراء سيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودي وغيرهم عبر مسيرتهم الإبداعية، لا لشيء إلاّ انتشاءً وفرحة غامرة بهؤلاء المبدعين المبشّرين وقتذاك.

إن ما يحدث هذا لهو بمثابة درس على درجة كبيرة من الأهمية للكتاب والمبدعين كافة بمختلف أطيافهم الأدبية، حول أخلاقيات الكبار تجاه أبنائهم من المواهب، وما يؤكد هذا أننا نستطيع بين خلايا السطور أن نلمح ما فعله الشاعر الراحل فؤاد قاعود في أثناء عمله بمجلة «صباح الخير» للمواهب الجديدة، بل ما قدَّمه الشاعر سيد حجاب عبر منفذ مجلة «الشباب» من تقديمه لجيل كامل من الشعراء أصبحوا أسماءً كبيرة في محيط الحركة الثقافية بمصر والعالَم العربي، وقد كانت نواة –في ما بعد– لِمَا يطلق عليه «جماعة إضاءة الأدبية» المكونة من مجموعة كبيرة وهامَّة من أبناء جيل السبعينيات، فما قدمه الشاعر الكبير صلاح جاهين لفؤاد قاعود وسيد حجاب، قد فعله فؤاد قاعود وسيد حجاب بالمثل مع الأجيال المتعاقبة من الشعراء والكُتَّاب في مجال الإبداع وليس في مجال الشعر فقط..

يقول الشاعر سيد حجاب عن هذا الموقف للشاعر الكبير صلاح جاهين:

[بالطبع كانت هذه الكلمة التي قالها عمنا صلاح جاهين كبيرة جدًّا بالنسبة إلَيَّ، ولم يتجاوز أقصى أحلامى تفاؤلاً أن تكون هذه إجابته، ولكنها أعادت شريط ذكرياتي بداية من والدي: «إن الله أعطاك موهبة الشعر لا لكي تشكره عليها فقط، بل إن هناك أشياء مطلوبة منك وأنت مسؤول عن تحقيقها بشعرك» وكذلك تفسير أستاذي شحاتة الذي طلب مني البحث عن قصائدي التائهة، ثم

الدكتور محمد مندور وهو يتلقى قصائدي التجريبية بجفاوة، وأخيرًا قول جاهين لقاعود، وهذا القول كان بسبب عدم وجود الشعر العامِّيّ على الساحة إلاَّ من صوت جاهين «اللي ما صدق وقابل قاعود» ثم غمرته فرحة شيخ القبيلة الذي وجد بين أبناء قبيلته شاعرًا، فيحملك مسؤولية أنك موضع ثقة القبيلة، ويجب أن تكون على قدر المسؤولية.. فؤاد حداد رفيق عمر جاهين، والشابان: محسن الخياط وسمير عبد الباقي.. الجميع من شعراء العامِّية في المعتقَل، فكان جاهين محاربًا وحيدًا في قلب ساحة المعركة إلى أن التقى الفارس فؤاد قاعود ثم شاعرًا مثلي كجندي بجانبهما].

وصار سيد حجاب متروعًا من نفسه بين عشق جنّيتين، ما بين جنّية الشعر، وجنّية العلم ممثَّلة في كلية الهندسة جامعة القاهرة.

وهو يعلم أن جنّية العلم -وقتذاك- قد توفر له دخلاً ماديًّا حكوميًّا ميسورًا، يستطيع من خلاله أن يتعيش منه بصورة لائقة.

كما يعلم أن جنّية الشعر -وقتذاك- جيوبها مثقوبة، ومواردها تكاد تكون منعدمة، والرهان عليها يضعه كمن اشترى السمك وهو في قاع المحيط أو البحر.

ورغم ذلك وضع سيد حجاب كل ما لديه من قرارات على رهان واحد هو جنّية الشعر، تاركًا الفرقة الثانية بكلية الهندسة جامعة القاهرة، غير آسف على قراره المصيري هذا..

فقد كان جواد الشعر بالنسبة للشاعر سيد حجاب، حين اعتلائه له، يمر بنفقين لا ثالث لهما، أكون... أو لا أكون!

يقول الشاعر:

[حين قررت الخروج من كلية الهندسة جامعة القاهرة بشكل نهائي، تعهدني أنا والشاعر عبد الرحمن الأبنودي الرفيق الكبير سيد خميس، وكان هو بمثابة المتعهد بمأكلنا ومشربنا وملبسنا، وكنت في هذا الوقت أكتب لمجلات «سمير» و«ميكي» وبعض الدوريات المختلفة].

وما بينهما كان ميلاد زهور ورياحين وبنفسج قصائد سيد حجاب الشعرية.

خرج ديوان «صيَّاد وجنّية» إلى النور، وقد تفاعل الكثير من النُّقَّاد والكُتَّاب والمثقفين بحفاوة كبيرة وبالغة مع الديوان، وقد وصفوه حينها -سيد حجاب- بلوركا الشعراء العرب..

وكان ميلادًا سعيدًا مُعلَنًا عن مولد شاعر جديد في قبيلة الشعراء العرب.

يقول الشاعر في قصيدته «صيَّاد وجنّية»:

مين دي اللي ماشية ع الشطوط بتنوّح؟!

مين دي يا رجالة؟!

أم الشعور

محلولة لكعوبها

أم القدم حافية.. وعمَالة..

ينقل تراب الشط ديل توبها

مين دي؟!

.. أهية قربت.. أها!!

أيوه عرفتك آه.. يا جنّية؟

....

صيَّاد أنا والبحر يعرفني

مهما يصرَّخ لم يخوفني

عارفه.. دا ابويا

وخطوته في الخير ومرجوعه

ليّا.. بإيد حنّية..

.. ويطبطب على قلوعي

مرجوع أبويا ليا..

.. وأنا لآبا مرجوعى

صيَّاد أنا..

صيَّاد أنا والبحر في ضلوعي

والموجه ناي..

في الليل يونّسني

ونّاس يا ناي الموج.. يا أناته

سمّعني عن بحري..

.. وغني لي حكاياته

الشابَ حبَ.. وخاوَى جنّية

طرح الشبك بالليل.. طلعت له
بعيون ملالية
بجفون هلالية
بكفوف محنية
رقصت على فلوكته وغنَّت له
دندن بمجدافه على المية
شاف النجوم..
لعنيه مطاطية
في البحر مدّت يد.. وادّت له
بالقلب ودّت له
بالشفة مدّت له
الخير بإيدها الحلوة وادَّت له
شدَّت له من خير القرار ياما
لكن يا عين.. الدنيا دوّامة
ما تدومش لكن دايرة دوامة
حساده عرفوا قصته..
.. تبعوه
طلعوا له نص الليل عفاريت ليل

زيّ السواحلية هدومهم سود

سودا هدومهم.. والقلوب سودا

وعيون بنادقهم كما قلب الحسود سودا

صابوه عداه

خَرَم الرصاص ضهره

عين القمر بالغيمة مسدودة

جنِّــيِّته في حضنه وجروحه في ظهره

الدم آهة حمرا ممدودة

الدم سال..

الشابّ عمره سال

جنِّــيِّته تقفل جروحه بحبها.. بالشال

وجروحه في ضهره

بتشِرّ عمر لحد ما طول العذاب قَهَره

وفْ نَنّي عينه كلمة.. ما بتتقال

.. عشانكم انتم يا حبايبي أمو...

وبقِيةْ حروف الكلمة يتقطموا

جنِّــيِّته فرشت شعور طوال

ع الجثّة..

.. واترجّت إله البحر..

.. صلت له

علشان تموت متله

علشان يعود الشاب للدنيا يتمّ العدل

.. علشانكم انتم يا حبايبي أموت

جنّية البحر الغريق صلّت

سَنَة.. ولا كلّت

والجثّة متغطية بشعورها وبدموعها..

.. وصفار الموت

سنة.. وآخرها

خدته بلادها ونيّمت جسده

فوق مرتبتها.. فوق مخدّتها

وخدت دراعه لأهله في بلده

قالت لهم

.. (حطوا دراع الشابّ فوق الباب

لاجل الندولة يعملوا له حساب)

....

من يومها..

.. والجنّية ماشية ع الشطوط بتنوّح

ماشية بشعور

محلولة لكعوبها

ماشية بقدم حافية وعمّالة

ينقل تراب الشط ديل توبها

تسمع حكاوي البحر وتشوفها

وتروح تقولها ليلاتي لحبيبها

وحبيبها نايم.. في سريرها قتيل

وسمعتهم بيقولوا في بلدنا

دي مخلّفه منه

رجاله بعددنا

(١٩٦١)(١٩)

وفي ذلك يقول الشاعر الكبير الراحل عبد الوهاب البياتي على ظهر غلاف ديوان «صيَّاد وجنّية»: «سيد حجاب من شعراء الطليعة القلائل، الذين كتبوا بلغة الشعب البسيطة، واستطاعوا أن يخترقوا جدار الصوت، لينفذوا إلى جوهر الأشياء الصغيرة المتلألئة، والمتفجرة النامية، واستطاعوا بكل روعة استخدام لغة الحديث اليومي لتحريك الأشواق إلى عالَم جديد، متخطين عقبات الرموز واللغة، حتى كأنك تسمعها لأول مرة.

إن الطبيعة الصامتة، والحزن والكلمات تستحيل في قصائد هذا الشاعر الموهوب إلى دلالات حية، تنبض بحرارة الخلق وبكارته».

عبد الوهاب البياتي/ القاهرة في/ ٧/ ٥/ ١٩٦٦[٢٠]

لم يفارق الحزن والأسى أعيُن سيد حجاب، بعد صدور هذا الديوان «صيَّاد وجنّية»، فالحروف والكلمات والجمل والصور والقصائد التي كُتبت لأبناء بلدته من الصيَّادين البسطاء لم تصل إليهم.

الوصية

ولَمَّا اموت

لو مُتَ ع السرير

ابقوا احرقوا الجسد

ونَطْوَرُوا رمادي ع البيوت

شوية لبيوت البلد

وشوية ترموهم على «تانيس»

وشوية حُطُّوهم في إيد ولد

ولد أكون «بُسْتُه».. ولا اعرفوش

ولو أموت..

قتيل –وانا من فتحة الهويس بفوت–

ابقوا اعملوا من الدما حنة

وحنّوا بيها كفوف عريس

وهلال على مدنة

ونقّرشوا بدمّي

–على حيطان بيت نوبي تحت النيل–

إسمي

(١٩٦٣)[٢١]

يقول سيد حجاب:

[حدث هذا التحوُّل حين نشرت ديواني الأول «صيَّاد وجنّية» ولاقى حفاوة كبيرة، لكن ذلك في إطار الكلام المجاني، لم يجد هذا الديوان حظه من القراءة، فالذين كتبته لأجلهم لم يقرؤوه... آلمني الأمر كثيرًا.. شعرت بأنه من العبث أن تكتب شعرًا في وطن تغمره الأميه.. عندئذ بدأت أتوجه إلى الناس][٢٢].

هل هي عقدة أوديب التي انتابت الشاعر سيد حجاب، فأصبح يحاسب ذاته الشاعرة على جرم لم يرتكبه، وذنب لم يفعله؟ اللهم أنه أخلص لتجربته الإبداعية، فخرجت إلى النور بحفاوة وسعادة وانبهار من جانب الكُتّاب والنُّقّاد والمثقفين، حتى أُطلِقَ عليه «لوركا الشعر العربي» كما أُطلِقَ عليه «إيلوار الشعر»، وصارت هناك مساحات لهذه التجربة الإبداعية المتفردة والمتميزة وبخاصّة إذا ما

كان هناك عامل الربط بين ولادة هذا الديوان الشعري «صيَّاد وجنّية» وتاريخ إصداره، بمعنى عصره ومعاصريه أيضًا من الشعراء أبناء جيله، هل الانتماء القبلي شديد الالتصاق بهؤلاء البسطاء والمكافحين من الصيَّادين ما جعل سيد حجاب يستشعر الأسى والحزن على عدم استقبالهم وفهمهم هذا الديوان الذي يحكي ويقص عن تجارِبهم المريرة وحواديتهم فوق المصطبة البرَّانية للدار، وما يستشعرونه بدواخلهم المختلفة من أمانيَّ وطموحات ورغبات، قد امتطى لها الشاعر سيد حجاب مهرة الشعر بفروسية ومهارة، محاولاً أن يحقّق لهم بعض الذي يرغبون فيه ولو على صفحات الورق؟

أو ربما نسي أو تناسي الشاعر سيد حجاب نسبة الأمية الكبيرة التي يعاني منها جُلُّ أبناء الشعب المصري في هذا العصر، وهذا الجيل -الستينيات- والتي ما زالت جاثمة على صدورنا إلى الآن.

وما بالنا إذا كانت هذه هي الأمية المعروفة لدينا جميعًا بعدم القراءة والكتابة، فما بالنا بما هو أكثر من ذلك، وهي الأمية الثقافية وأنت تطالع ديوانًا لشاعر قد ركب الخيال جوادًا، وصنع سرجه ومِقْوَده من الصورة الشعرية، فأصبح الليل والظلام، والوجود والعدم، والجنة والنار، والحلم والواقع، والحب والكره، والغنى والفقر، والشيء واللا شيء، والإنس والجن، ليست أكثر من عوامل ومفردات بسيطة يتلاعب بها الشاعر عبر تجرِبة هذا الديوان «صيَّاد وجنّية» ما بين الواقع المنظور (المرئي) وما وراء هذا الواقع من خيال ونبوءة واحتمالات ساكنة بين أكون، أو لا أكون، أو تكون، أو لا تكون، فصار اليقين مبعثًا للأمل الذي ينشده، حتى إن لم يتحقّق، وما زال البحث قائمًا إلى الآن، ليس في هذا الديوان فقط، بل عبر تجرِبة الشاعر سيد حجاب ككل.

مَن منا استطاع أن يضمَّ قبضته على هذا الوهم الجميل المسمى باليقين، ليس في شيء بعينه وبذاته، بل في كل ما هو حولنا؟ نحن نسعى -كما يسعى الشاعر- نحو الحلم، وليس علينا إدراكه، ولكن نحاسب -غالبًا- على المسافة الهشة الضئيلة قربًا وبعدًا من هذا الحلم، وهذا ما صنعه الشاعر سيد حجاب في ديوانه «صيَّاد وجنّية».

ممَّا يجعلني أؤكد أن إناء الحزن والأسى الذي ما زال الشاعر سيد حجاب يحمله ضمن مقتنياته، قد حان كسره منذ فترة طويلة، ولا مبرِّر لوجوده بين مقتنياته الدلالية، كما أنه ليس بمقدورنا أن نحاسب «أوديب» على قرار قد خطَّه القدر على مصيره حيًّا وميتًا، فكيف نحاسب تجرِبة إبداعية شعرية متميزة ومتفردة، بل وسابقة لعصرها -حينذاك- لسبب ومبرِّر ليس للتجرِبة الإبداعية ولا للشاعر من شأن بها، بل لأحوال وظروف وحياة اجتماعية وسياسيَّة وثقافية وتنموية، وأشياء كثيرة يصعب حصرها.

القمر

أمرِك غريب يا مصر..
.. قمرك غريب
.. كأنه عين عُورَا
كأنه بزّ من الرخام والحليب
حلماته -يا حلماته!- مكسورة

كأنه ميّت غسّلوه بالتلج

زبيبة زرقا..

.. فوق حواجب حاجّ

ما تآخذينيش يا مصر.. قمرك غريب

ماهوش قمر صيَّادين

وانا من بلاد الصيَّادين ابن بحر

ومش قمر فلاّحين

وانا عشت في بلادهم ميتين ألف شهر

ومش قمر..

.. يمكن يكون قرش صاغ

ماسح من الوشين

....

أنا من بلدنا والقمر.. صاحبي

ياما وياما قلبي غنى له

مديت له رمشي..

.. مد لي حباله

كانت مراكبي تلحسه تجي

تجي وتجري.. وقلعي يعلا له

كان قلبي الابيض في السما هوّه
وكنت صاحبه..
.. وناسه وعياله
وكان يسرسب في العروق جوّه
أغنّي موّاله
كانت بلادنا أيامها بنت بنوت
بتحب كل الأمهات والعيال
وتحب رقص الشباب بالنبوت
وتحب نسمه تهز طرف الشال
وتحب تبني البيوت
وتحب ورق التوت
وتحب تدّي لكل إنسان إبن
لكن.. دي بنت بنوت
يوم فَرْحَها كان القمر بيئنّ
كان الجهاز..
فخّار وصندوق بقفل
وركّبوها حيوان
ما حد فاكر كان جمل أو حصان!

كل اللي نفتكره صريخ القمر

علشان قلوب شُبَّان

كانت في إيد الاحزان.. زان ينعصر

كمثل رقبة طير في إيد سجان

شُبَّان وحبوها..

.. وكرهوا العريس

واتلجِّموا صابرين وسايسوا الحصان

ومشيوا حافيين فوق تراب الحزن

اتشندلوا في الحفر

وكان يا ميت حسرة القمر بيئنّ

كل اللي نفتكره صريخ القمر

كل اللي نفتكره صريخ القمر

....

والفلاّحين

أنا عشت في بلادهم..

.. ميتين ألف شهر

كان القمر أوّلها طاقة حنين

وآخرها غيط ينعس في حضن القمر

وكنت جرن بيتملا كهرمان

كان القمر رُمّان في صدر السما

يفرفطوه الخلق ع المصطبة

سهراية متنغمة

ع المصطبة مرحب.. وميت مرحبا

حط القمر..

.. جنب الخلايق حَبَا

حكي حكاية عن بُنَيَّة وولد

– «البنت فاطمة بنت عبد العزيز

حبَّت.. وحبّت حبّها في الخبا

واد.. م الولاد العسكر الإنجليز

ملا عقلها بالكلام

وبطنها بالحرام

دلقت حرامها جنب دار الأمير

– كانت مرات البرنس

.. بنيَّة زيّ القمر

– زيّ الحواديت تمام

– وبطنها البور ما عرفتش الشجر

– زيّ الحواديت تمام

شبّ الحرام ع السرير

وقمطوه بالحرير

وصلني خبره لَمَّا جيت لك يا مصر

سياج وكرباج شوك..

.. وجوزة بحشيش

بينوّم الجدعان في عز العصر

ويحبّل أمّه.. وأمّه ما بتختشيش

كام مره حبّلها..

.. ما تعرفش كام

كل اللي عارفينه صريخ القمر

كل اللي عارفينه صريخ القمر

....

قمرك يا مصر غريب

ماهوش قمر صيَّادين

ولا قمر فلاّحين

ومش قمر

يمكن يكون دلاَلة..
.. مومس يا ليل!!
مومس يا ليل مصر الحزين الحزين
تدفع لدلالة القمر نعتلي
المومس.. الليل.. الشجي المبتلي
نهبش في فخد النيل..
.. بعين سفّاحين
لو كان معانا بس حق الطلوع..
للبرج!! كنا بُسنا خدّ القمر
قمرك يا مصر غريب كأنه الدموع
كأنه ساغ ماسح.. كأنه حفر.

مارس (١٩٦٣)[٢٣]

ما بين الفرحة الكبيرة الغامرة للشاعر سيد حجاب، على نجاح ديوانه من خلال آراء الشعراء والنُّقَّاد والمحلِّلين الثقافيين لتجربته الشعرية، والذين شبَّهوه بلوركا وإيلوار تارة، ومن خلال الأسى العميق الذي يكتنفه على من كتب لهم هذا الديوان من أهل بلدته البسطاء من الصيَّادين أبناء جلدته، وأصحاب حواديته الكثيرة، كما أشار عليه أستاذه شحاته سليم نصر، كان سيد حجاب يعيش بين

مطرقة الفرح البهيج، وسندان الحزن الذي لا يتوقف، إلى أن تقابل مع أستاذه ومعلمه الأخير صلاح جاهين، الذي نشر له قصيدته «ابن بحر» في ٢٧ يوليو ١٩٦١ في بابه الشهير «شاعر شاب أعجبني» بمجلة صباح الخير..

هوامش الفصل الأول

١- جريدة «المصري اليوم»، سيد حجاب.

٢- نفس المصدر.

٣- نفس المصدر.

٤- نفس المصدر.

٥- نفس المصدر.

٦- نفس المصدر.

٧- نفس المصدر.

٨- نفس المصدر.

٩- شحاته نصر سليم، مدرس الرسم في مدرسة أحمد ماهر الثانوية، ومدرس سيد حجاب الثاني - بعد والده- في الشعر.

١٠- «حبة سمك»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

١١- جريدة «المصري اليوم»، سيد حجاب.

١٢- نفس المصدر.

١٣- سعد الدين وهبة: كاتب مسرحي مصري وعربي كبير، كان رئيسًا للهيئة العامّة لقصور الثقافة في زمن مضى، كما كان معروفًا بمواقفه الوطنية شديدة الانتماء إلى أبناء شعبه المصري والعربي.

١٤- أ.د/ عبد القادر القط: ناقد مصري وعربي كبير راحل.

١٥- «المطر»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

١٦- «باب شاعر يعجبني» هو باب ضمن الأبواب المتخصصة لمجلة «صباح الخير» المصرية، وكان يترأسه الشاعر الكبير صلاح جاهين في مطلع الستينيات.

١٧- رد من الشاعر الكبير صلاح جاهين على الشاب سيد حجاب في بابه بمجلة «صباح الخير» في

٢٧/ ٧/ ١٩٦١.

١٨- «ابن بحر»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

١٩- «صيَّاد وجنّية»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٢٠- عبد الوهاب البياتي: الشاعر العربي العراقي الكبير الراحل، وهو واحد من أوائل رُوَّاد حركة الشعر العربي المعاصر.

٢١- «الوصية»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٢٢- الشاعر سيد حجاب.

٢٣- «القمر»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

الفصل الثاني
الزنزانة أمّ الزنازين

«الفعل بتول، حر، حتى في تكراره..» (رينيه شار).

رغم الفرحة الكبيرة التي ملأت قلب وصدر سيد حجاب نتيجة مقابلته والشاعر الكبير صلاح جاهين من ناحية، والأراء الكثيرة التي طُرحت حول ديوانه الأول «صيَّاد وجنّية» من ناحية ثانية، كُتب على سيد حجاب أن يظل الأسى رفيقه الذي لا يفارقه، ومن الأسى ما يصقل المعدن ويجعله صُلبًا، ومنه ما يستسلم صاحبه في حالة من البلادة واللا مبالاة والانكسار والانهيار المباغت، ما كادت فرحتة الغامرة بالشاعر صلاح جاهين، وتقابلهما وجها لوجه، حتى جرى اعتقاله بعدها بفترة وجيزة في أواخرعام ١٩٦٦ بتهمة الانتماء إلى تنظيم «وحدة الشيوعيين المصريين» الذي يتآمر لقلب نظام الحكم في مصر، مع نخبة من كبار كُتَّاب جيل الستينيات والصحفيين حينها مثل: سيد خميس، على الشوباشي، صلاح عيسى، جمال الغيطاني، عبد الرحمن الأبنودي، صبري حافظ، والصحفيين محمد العزبي وجلال السيد وإبراهيم فتحي.

يقول الشاعر في قصيدته «العتمة»:

العتمة فانوس مدفوس

بيني وبينه: تلّ القمح المدروس..

.. السوس

.. سور الفوضى الممدود

.. باب الضحكة المسدود..

.. عجز الحيل المهدود

ع الساقية النّواحة.. والعود..

شجرة دقن الباشا.. والدود..

أكبر من شجر التوت ع الساقية..

.. واكبر م العيبه..

.. واسخف م البقر الهندي..

(من بعد الخيبة.. صحيتي يا دنيبة!!)

وعلى البوَّابه عمود الصلب المتحني مسنود

زيّ المومس.. تحت همود النور السكران

وف شجر التين المتني العريان

بيفحُّوا ملايكه سود مقاتيل

بجناح واحد منتوف.. مفرود

بيسبّحوا للمعلوم المجهول المعبود

ويعروحوا ع العشاق المقطوعين الإيد والحيل..

والليل..

.. كاتم نفس المواويل الحمرا بالمناديل السود

تنفك حبال القمره من فلك الحكمه المعهود

ينطلق النجم الدُّرِّي من وتر القوس المشدود

تنطبق السما ع الأرض..

صوات الندَّابه.. صريخ المولود..

القناديل المطفية تتمرجح في سواد الليل..

.. والخيل الحرنانه.. ترمح...

.. والكلمه نقولها.. ما تبلَغش المقصود!!

....

....

....

....

فين الكلمة؟!

تبرق في العتمة وتفتّح بصر الأعمى؟!!

٥/ ١٠/ ١٩٦٦[١]

يقول الشاعر عبد الرحمن الأبنودي:

[تجمعنا في لاظوغلي، جاء سيد حجاب وجمال الغيطاني وآخرون من كبار الكتاب كما أشخاص لا نعرفهم، عرفنا أنهم متهمون على ذمة القضية نفسها، بعد اكتمال عددنا وضعوا كل اثنين مِنَّا في قيد حديدي واحد، ثم شحنوننا في إحدى

سيارات السجون، تلك التي حين أراها تمرُّ في شوارع المدينة الآن أعرف أنها ربما تحمل شبابًا يحلمون مثلما حلمنا في الماضي، لكن الإحساس بالصعود الأول إلى عربة السجن الأولى بأساور القيد الأولى في غبش الفجر الرمادي هو إحساس لا يمكن أن أنساه].

يتذكر:

[لم أستطع مغالبة رغبتي في النظر إلى المدينة من خلف القضبان، فاضطُررت إلى رفع سيد حجاب معي إذ كان شريكي في القيد الحديدي. مضت بنا السيارة حتى بلغت سجن «مزرعة طرة»، هناك تم تفتيشنا على نحو مَعيب، استولوا على حقائبنا بما تحويه من ملابس وعلى النقود التي في جيوبنا، استولوا على كل ما يربطنا بالحياة وأعطونا ما يسمى «الوردروبة» وهي عبارة عن سروال وسترة من قماش التيل الأزرق الممزق، قد رحنا نتبادل ما صُرف لنا منها بحسب المقاسات وصُرف لكل منا ثلاث بطاطين لاستخدامها فراشًا وغطاءً، في العنبر -وهو زنزانة كبيرة مزدحمة بمن فيها من السجناء- اخترت مكانًا استراتيجيًّا أشرف منه على الموجودين كافة وأرى القادم من الباب أيضًا. في هذا المكان فرشت بطانية وصنعت من الثانية وسادة وجعلت الثالثة غطاء، كنا في أكتوبر/تشرين الأول كما قلت لك، أي في بواكير البرد الشتائي وفي مزرعة طرة قضينا أسبوعين قبل أن يرحّلونا إلى زنازين قلعة صلاح الدين الأيوبي التي لم يبنِها -طبعًا- لممارسة القمع ضد أبناء الوطن، بل لحمايته من الغزاة. علمنا أنه كان يجب أن نذهب إلى القلعة منذ اليوم الأول، لكن كانت هناك «أزمة إسكان» في زنازينها التي كانت محشوة بآخرين، لذا تركونا ١٥ يومًا في مزرعة طرة، تركونا معًا في عنبر واحد قبل بدء

التحقيقات، والمفروض أنه خطأ أمني كبير. في القلعة بدأت التحقيقات المزلية المؤلمة!][٢].

الزنزانة (زمن الزنازين)

ساعتي

وقفت على خمسة يوم خمسة وعشرين

من أول ماخدوني م الزمن المجنون في الشارع

ورموني في الزمن المطفي المقفول العين..

زمن الزنازين

....

إيه فايدها الساعة يا مجانين؟!

أصل الزنازين.. غير البساتين!!

عمر الزنازين ما تزهّر في بَرَمْهات

ولا عمري ح اقدر انطّ بضهري منها

زيّ البياع م التروماي

ولا عمر التايه في بحور الظلمات

يعرف ح يجي له الفجر منين وازاي!!

....

بره.. للزمن الداير طعم ولون

بره.. ف كون الناس المجنون

دايره الساعه.. ودايره عقاربها اللَّسَّاعه

والناس دايرين في مواني الساعه ف قلب طاحون

يطحنوا.. ينطحنوا.. ما يتبقّاش غير تفل الشاي

أو خِلفه يواجهوا بها الزمن النسَّاي

الدنيا –بره– وتر مشدود

بين صرخة ندَّابة.. وصرخة مولود

بين أم

بتولد من جوزها الميت

.. أو أم عفيه.. بتولد ميت..

.. أو أم بتولد.. وتموت(٣)

ويتابع الأبنودي قائلاً:

[أحببت جمال عبد الناصر مثلما أحَبَّه فقراء مصر في ذلك الوقت، وعندما تركت قنا وجئت إلى القاهرة كان عليَّ أن أحكي عن أحوال أهلي الذين تركتهم حاملاً أمانتهم، و لم أكن أعتقد أن نظام عبد الناصر الذي أعلن انحيازه للجماهير يمكن أن يزعجه ذلك].

الكذب

قالت..

(والكلمة في شفايفها..

زيّ الكوتشينه في إيد الحرّيف مفرودة)!

قالت لي الكلمة اللي كاشفها

(زيّ الكوتشينه المقلوبه في إيدين الأعمى الممدودة)

قالت: حبّاك

وميعادنا الليله الجايه

تلاقيني حالّه ضفايرى وباستناك

ح افتح أول ما تنقّر ع الشباك

– بتحبيني يا صبيه؟!

قالت: ولا عمري عشقت سواك

كِلْمتها على شفّتها كانت زاهيه زيّ النقش

لملمت انا حالي:

.. وقلت في بالي..

ماباصدقش

....

في الليله الجايه..

.. تحت القمره المطفيّه

كان قلبي شبّاك بحري..

.. ف أوضه مهدودة الاركان

كوتشينه مكشوفه في إيدين عميان

كانت ضفايرها مرخيّه

كانت ستايرها التُلّ بترقص ويّانا

واحنا بضحكتنا العريانه

دايبين سوا جوه الناموسيه

كانت ضحكتها بتتلولو زيّ الحيّه

«حبّاك»

رقصت شياطين الضحكه في عِبّي

.. واتفرطوا نجوم الافلاك

واتسرسبوا جنب القُلّه الفاضيه على الشباك

كلمتها على شفّتها كانت هايشه زيّ القش

ما اعرفش ازاي فكّرت ساعتها في الأكفان والنعش!

بعدين بصيت ع الحيط لخيالي..

.. وقلت ف بالي..

ما باصدقش!!

٦/ ١٠/ ١٩٦٦ (٤)

كما كان الشاعر سيد حجاب لا يحمل في جعبته سكينًا، ولا سلاحًا ناريًّا مستوردًا، ولا خريطة لقصر الأُمَّة، أو قصر عابدين، بل كان يحمل -في هذا الوقت تحديدًا- ديوانًا شعريا اسمه «صيَّاد وجنّية» يحتوي بين دفتيه على هموم وآلام ومشقَّة الكفاح والعناء لأبناء المطرية والمترلة من الصيَّادين البسطاء، أؤكد هنا أن الهم إلى درجة كبيرة يكاد يكون واحدًا بين الشاعرين سيد حجاب والأبنودي معًا، كما كان القيد الحديدي أيضًا واحدًا لهما معًا، كما اتفقا -حتى الآن- في حبهما للزعيم جمال عبد الناصر معًا رغم التحفظات على مَن هم حَول الزعيم جمال عبد الناصر وقتذاك، فهل حَمْل هموم البسطاء والفقراء والمعدَمين من أبناء هذا الشعب يُعتبر مؤامرة لقلب نظام الحكم؟

وهل الانضمام إلى أيّ تنظيم سياسيّ يُعتبر محاولة لقلب نظام الحكم؟

يقول الشاعر سيد حجاب:

[من غرائب الأمور، وربما كان من أجملها، أنني كنت قد انضممت في مرحلة طفولتي المبكّرة إلى الإخوان المسلمين، وكنت شبلاً من أشبال الدعاة، وبعدها بأعوام قليلة اخترت حزب مصر الفتاة ليكون متنفَّسًا لي وعوضًا عن

الإخوان المسلمين، إلى أن انضممت بعد ذلك إلى حزب على يسار الحركات اليسارية المصرية كافة وقتذاك، ولا أستطيع أن أنكر أن كل مرحلة من المراحل الثلاث هذه قد تركت فيَّ أثرًا كبيرًا بداخلي وبكتاباتي أيضًا حتى الآن، وكنت قد اشترطت على القائمين على أمور هذا التنظيم قبل انضمامي اليهم التزامي الكامل بطبيعتي كشخصية متدينة وملتزمة، ولم يعارض أحد ذلك في التنظيم، وانضممت].

كما يقول:

[بدايةً ومنذ الطفولة «الواحد الهمّ العامّ راكبه» بحكم أن الميلاد بالقرب من قناة السويس، حيث معركة الاستقلال التامّ أو الموت الزُؤام دائرة، وحيث الكفاح المسلح يدور بين الحين والحين ضد الإنجليز، وهذا الجزء أكيد شكّل وعيي، ومن ثَمّ في الطفولة كان هناك سعي للمعرفة بشكل مبكّر من خلال الإخوان المسلمين، أو مصر الفتاة، ثم من خلال الانخراط في صفوف المشروع الناصري، منظمة الشباب، الحرس الوطني، كل هذا شكّل جزءًا كبيرًا من الموقف الشعري داخلي من الحياة باكرًا، وفي فترة من الفترات كنت أنتمي إلى بعض الفصائل اليسارية، التي أتصور أن فكرها لا يزال فكرها وتحليلها للواقع حتى الآن صحيح وسليم، لكن كنت حتى بين الشعراء المنتمين آيديولوجيًّا إلى فصيل ما، كنت أعتبر الآيديولوجيا جزءًا من النسيج الثقافي، أعتبر الفكر السياسيّ أو الاقتصادي... كلها عناصر ثقافية تغذّي الشاعر لا تُخضع الشاعر، من أجل ذلك بينما اندفع بعض الآخرين المنتمين سياسيًّا إلى الخطاب المباشر شعريًّا أو الخطاب الذي تَغلب عليه الروح الآيديولوجية، كان شعري دائمًا مختلفًا عنهم، بأنه يهتمُّ بالروح الإنساني الذي جزء منه الفكر السياسيّ

والآيديولوجي، وهو أكثر من حدود الفكر، وهذا أيضًا جعلني حتى وأنا منتمٍ يساريٌّ أقول لهم في التنظيم الذي أنتمي إليه:

- أنا معكم حتى تصلوا إلى السلطة، وبعد ذلك سأكون على شمالكم مرة أخرى وسأصبح متمردًا حتى على سلطتكم.

لأني أؤمن بحرية تَفُوق أي تنظيم سياسيّ وأي فكر سياسيّ، وأؤمن بديمقراطية أكثر اتساعًا من أي تنظيم شمولي].

تلات أغنيات للشعب

١

ملعون.. يا كلّ الشعر

لو تتفهم بالخلف بين الاخْوِان

ملعون لو انت ما كنت نور بالليل

وبالنهار ضلّيلَة للجدعان

ملعون لو انت ما كنت

.. لمعة فاس ولاَسِةْ راس

ولو نسيت طرق الزنود الزّان..

.. على السندان

ملعون أنا لما احلب الكلمة

من ضحكة النجمة

وانسى أغني لضحكة الإنسان

ح أقول كلامي بسيط..

.. كأنه صباح

وغويط..

.. كأنه نكتة الحَزْنان

وغميق كأنه نظرة الفلاًّح

للغلَّة في الأجران

٢

عند الهرم

سُيَّاح مع الترجمان

الترجمان بيقول.. يتنهِّدُوا

«ومن هنا فرعون

كان موكبه يطلع على مَعْبَدُه»

قال الهرم في السكون

«لو كنت فرعون شعب كنت أعبده»

.. وعند باب النصر.. باب الفتوح

– مين فاتح الباب للأمير والوزير؟

سألت مدنة عجوزة..

.. وسألت بير

وسرجة في الحارة، وقمر ع السطوح

لم ردّوا.. لكن في السكون الضرير

عرفت مين فاتح بيبان الفتوح

وعرفت كيف الفُلّ في الريف يبُوح

وكيف سطوحنا بتعلا.. زيّ المدن

وعرفت أول مرة أنطق: «يا شعب»

يا شعب يا مصباح علا في الحزن

....

٣

مُبارَكة يا سنبلة مْسنبلة

بركةْ إيدين الشغالين فيكي

مباركة يا أرض يا محروتة.. يا منجلة..

.. يا ساقية.. يا شواديف

مُبارَكين يا اللي قمركم رغيف

مُبارَك الفاس

في يوم ما شق الأرض

ويوم ما شق صدور عِداه الانجاس

مُبارَكه يا بهوت ويا دنشواي

مُبارَك الشعب

الشعب ذاته أبو البكا في الناي

ما يذلّه سيف، ولا بندقية بكعب

مُبارَك الشعب الكبير الصعب

اللي في عروقه النيل

وخطوته المحاريت

وصدره فدادين غلّه وحديد وتيل

وزنود إما في الجبل بتشيل

فوسفات على كبريت

وإما بتسبسب في شعر السد

مُبارَكه الطرق الكباري.. الطفل

مُبارَك الباب اللي من غير قفل.

(مايو ١٩٦٣)[٥]

يتحدث الشاعر عن هذه الفترة قائلاً:

[في هذه الفترة كنت متزوجًا بفتاة سويسرية، والدها قسٌّ الجالية السويسرية في مصر، وكان صديقًا لسارتر ودورينماك، وحاول عِدَّة محاولات مع لجنة العفو الدولية وحقوق الإنسان واتصل بسارتر قُبَيل مجيئه إلى مصر ليحاول حلَّ الأزمة مع السلطات المصرية، ووعد سارتر بأن يناقش مسألتنا مع السلطات، وبالفعل فوجئنا ونحن في المعتقَل باستدعاء ثلاثة منا للقاء شعراوي جمعة أمين التنظيم ووزير الداخلية على ما أعتقد حينها، وكنت أنا بينهم والأبنودي وكمال عطية، وخضنا حوارًا معه حول فكرنا واتجاهاتنا، وسألَنا عن تحفُّظاتنا واعتراضاتنا على ثورة يوليو، فتحدثنا عن كوننا نعترض على الثورة من الداخل لا من الخارج، وتحدثت عن نُمُوّ القطاع الخاصّ من داخل القطاع العامّ بما يهدِّد بثورة مضادَّة مستقبَلاً، وتحدثت أيضًا عن الديمقراطية التي كانت شعارنا كتنظيم حينها، فقال لنا:

«أنا معكم في ما تقولون والسيد الرئيس كذلك، ولكن طبيعة المرحلة تقتضي ذلك». وبعدها بأربعة أيام خرجنا من المعتقَل بعد قضاء ستة أشهر تقريبًا بالداخل].

فهل كان تنظيم وحدة الشيوعيين المصري بالفعل يملك من الأدوات والمعايير النظرية والعملية ما يكفي، لإرساء الديمقراطية والحرية والمساواة والعدل بين أبناء الشعب؟

وهل كانت هناك من حِبال وصل تجمع ما بين أفراده أو قياداته ولو خيوطًا واهية لتغيير نظرة النظام نحو أبناء الشعب؟

وهل ما زال موجودًا هذا النوع من الشعراء والكُتّاب الذين يضحُّون

بأنفسهم وأسرهم وراحتهم من أجل أبناء هذا الوطن، والحديث بلسانهم والذَّود عنهم، وتَحَمُّل ضريبة ذلك بلا عتاب أو لوم، أو تأنيب للضمير؟

يقول الشاعر عبد الرحمن الأبنودي:

[أحببت جمال عبد الناصر مثلما أحبَّه فقراء مصر في ذلك الوقت، وعندما تركت قنا وجئت إلى القاهرة كان عليَّ أن أحكي عن أحوال أهلي الذين تركتهم حاملاً أمانتهم، و لم أكن أعتقد أن نظام عبد الناصر الذي أعلن انحيازه إلى الجماهير يمكن أن يزعجه ذلك، لكنني ومع تفاصيل الحياة وتجربة تعطيل صدور ديواني الأول «الأرض والعيال» بدأت أعرف أن النظام ليس هو الرئيس فحسب، وبدأت أعي وجود الطبقات والصراع بينها والتعبير عنها في سلطة.

كان لا بد من أن أبحث عَمَّن يعبِّر معي عن طبقتي، كانت القاهرة آنذاك تموج بالتنظيمات الصغيرة فتعرفت إلى تنظيم وهمي كان يطلق عليه «وحدة الشيوعيين»، كنت قرأت ما كتبه لينين من أنه من دون حزب ثوري لن تحدث ثورة، وتوسمت في التنظيم الوعي بمأساة الفقراء في بلدنا، لكنني فوجئت بأنني وقعت في حبائل أشخاص قرؤوا عن بلادنا في الكتب، لكنهم لا يعرفون عن الواقع المصري شيئًا.

وجدتهم يفرحون جدًّا بالكلام ذي التركيبة المعقَّدة الفخمة الذي لا صلة له بالواقع، ويعجبون بالصياغات والمحاورات، فعرفت أن لا مكان لفقرائي بينهم، لذا استقلت واستقال معي صلاح عيسى وجمال الغيطاني وسيد خميس وسيد حجاب ومعظم الأعضاء][٦].

وقد أُفرِجَ عن الشعراء والكتاب جميعهم قبل هزيمة يونيو، وتحديدًا في أبريل

١٩٦٧، بعد ضغوط من جان بول سارتر الذي اشترط لزيارة القاهرة الإفراج عن المعتقَلين في سجون عبد الناصر.

للمرة الثالثة ومَلاك الأسى يرافق الشاعر سيد حجاب في رحلتة الإبداعية، فمع خروجة ومجموعة الكُتّاب من الأصدقاء من الاعتقال، واكتشافهم هذه التنظيمات الورقية الوهمية، خرجوا جميعًا بتجارِب عميقة ومؤثِّرة ومختلفة من واحد إلى آخر، إلى أن اصطدم الشاعر سيد حجاب بما أناخ كاهله ألا وهو هزيمة يونيو ١٩٦٧...

يؤكّد الشاعر سيد حجاب أكثر من مرة، في أكثر من مكان، أن هزيمة يونيو ١٩٦٧ لم تكن على بال أحد على وجه الإطلاق:

[كان لدينا إحساس أننا قادرون على عبور هذه المحنة، وهو ما كانت توحي به الكلمات الواثقة الصادرة من القادة السياسيّين والإعلاميّين].

ويقول حجاب:

[كنا -كتنظيم- نؤمن بأن حلّ المشكلة المصرية يبدأ بالديمقراطية الثورية، ومن ثَمّ لم تكن انكسارتنا بفداحة انكسارة المنخرطين بالكامل في النظام.

حين بدأت معارك ١٩٦٧ كتب العديد من الشعراء قصائدهم لعمل الحشد الجماهيري خلف جنودنا على الجبهة، بينما كنت أكتب الشعارات التي تلقيها الفنانة أمينة رزق، والفنان عبد الله غيث في الإذاعة المصرية، والتي تدعو إلى مواجهة الهجمة الاستعمارية للعدو الصهيوني.

في ذلك الوقت، كنت مقيمًا في أحد أديرة الراهبات، حين جاءتني إحداهنّ (روزلين) تخبرني:

- سيد، أنا سمعت أخبار مش كويسة إنّ الطيران المصري كله تدمر.

لم أصدق ما سمعت، توجهت إلى الإذاعة، وفي المترو كان لدى جميع الركاب -حينها- إحساس مرير بوشك الهزيمة، وفي الإذاعة حالة القلق والتخبُّط والارتباك أصابت الجميع.

ذهبت مع عبد الرحمن الأبنودي وعطيات الأبنودي وغالب هلسا، إلى منزل صديق كويتي، حيث سمعنا إعلان عبد الناصر تنحِّيه، فانخرطنا جميعًا في البكاء، بكاء اليتامى، لم يبكِ غالب هلسا، وسخر من دموعنا قائلاً:

- بتعيّطوا على إيه؟ بكرة المظاهرات ستخرج في العواصم العربية تطالبه بالعودة.

وقبل أن ينهي هلسا كلماته، صرخ رجل عجوز من الشرفة المواجهة:

- لا... لا...

وما هي إلاّ دقائق حتى زحفت الجماهير تطالب عبد الناصر بالبقاء!].

كما يقول سيد حجاب:

[فمنذ وقت مبكّر حدَّدت موقعي كمثقف من الحياة العامَّة، لكن -كما يقول بريخت- في بعض الأحيان يصبح الحديث عن الأشجار جريمة، لأنه يعني السكوت عن جرائم أكبر، في بعض الأوقات ينبغي أن يترك الشاعر الأفكار المحلقة البعيدة، لأن هناك أمة في سبيلها إلى الغرق أو الهاوية، وينبغي أن يتكلم بشكل مباشر، وهذا حدث لي بعد النكسة مباشرة عندما كتبت قصائد مباشرة أخذت

شيوعًا كبيرًا في الأوساط الطلابية والثورية كقصائد «الشعب»، «٢١ طلقة في العيد» التي كان ختمها يحمل[٧] نبوءة تحققت بعد ذلك، كانت آخر طلقة تقول:

خايف لو فقت في ليلة النصر

ألاقينا كسبنا سينا

بس خسرنا مصر

هذا الكلام قيل في رأس السنة التالي لعام ١٩٦٧ حين أتي رأس السنة متواقتا مع عيد الأضحى وبدت القاهرة كأنما هي مدينة على وشك الانتحار، فاضطُررت إلى أن أكتب «٢١ طلقة في العيد» التي منها:

يا جمال عبد الناصر

حامينا حرامينا

وقاضينا ضدّينا

يفتي على الإبرا

ويبلع المدرا

وأيضًا:

الشُّهَدا كسروا باب القبر

وشقُّوا الأكفان الكتان الحمرا الدموية

راحوا يشقُّوا على سينا والأردن والمرتفعات السورية

واحنا إمتى حنكسر قبر الصبر؟

في هذه الفترة اضطُررت إلى الخطاب الشعري المباشر والمحرِّض، لأنه كانت هناك كارثة مُقبلة ما زلنا نعيش في أعقابها رغم العبور حتى الآن، أظنُّ أن هذا لَوَّنَ أغنياتي بملمح سياسيّ خفيّ ومبطَّن يظهر في كل أعمالي، ففي المقدِّمة الغنائية لمسلسلات «أربيسك» و الليل وآخره» و«حدائق الشيطان» و«حارة الزعفران» وغيرها في كل الأعمال يظهر هذا الملمح السياسيّ الخفيّ، يظهر في «حارة الزعفران»:

روح اشتري لك كبير يا اللي مالكش كبير

ويكون كبيرك كبير بصحيح وعنده ضمير

ولو الكبير ابن ناس وعقله في رأسه

وقلبه على ناسه تبقى ناسه حراسه

ومش ميراثه، وأحرار مش عبيد مهامير

روح اشتري لك كبير، يا اللي مالكش كبير»].

يقول الشاعر في قصيدته «صورة على جدار»:

من ألف..

ألفين..

قول تلات آلاف سنه..

كان النايابيّ الأعمى قاعد يترسم..

على الجدار هنا..

وكان بيبتسم..

وقلبه بيبصّ لبعيد

ومن صوابعه الليّنه

ومن شفايفه بيتولد نغم غنا..

يا هل ترى..

كان المغني بيبتسم علينا ولا بيبتسم لنا؟!

وكان غناه.. غنوه فرح ملونه؟!

ولاّ عديد في محزنه؟!

ويا هل ترى..

كان المغني الأعمى.. أعمى زينا؟!

(١٩٦٩)(٨)

قبل النكسة، كان النُّقّاد يعتبرون سيد حجاب «شاعر المثقّفين الذي يكتب بالعامِّية» إذ تتوافر في قصائده إحالات ثقافية معرفية، ويختلط الواقع بهامشه السحري، أو ما عُرف لاحقًا بـ«الواقعية السحرية»... كانت تقف حدود شعره عند قُرَّائه المثقفين.

بعد النكسة، اختلف الأمر تمامًا:

[كان هناك ضرورة لمخاطبة الناس بشكل مباشر، وهذا استدعى بالضرورة تغيير التقنيات].

في تلك الفترة أيضًا، تَعَرَّف حجاب عن طريق محمد جاد إلى الشيخ إمام الذي طلب منه أن يكتب له، فكانت أغنية:

«حطَّه يا بطَّه يا دقن القطَّه

بابا جايّ وشايل الشنطه

إيه في الشنطه؟

فيها ما فيها

غش وبولتيكا وأونطه».

كانت الأغنية أسرع في الوصول إلى الناس في مجتمع أمّي، فقرر حجاب التوقف عن النشر والتوجّه إلى كتابة الأغاني والبرامج الإذاعية... كما كتب لكرم مطاوع مسرحية «حدث في أكتوبر» وترجم «أوبرا الثلاثة قروش» لبريشت، وكتب الأوبريت عن قصص قصيرة ليوسف إدريس، وعن رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ.

يقول الشاعر سيد حجاب:

[بعد النكسة بقليل جاء إِلَيَّ رحمه الله إبراهيم منصور القَصَّاص ومعه الكاتب الصحفي الكبير مصطفى الحسيني ليناقشاني في أمر مهمٍّ هو أن علينا أن نؤسس لثقافة جديدة بعد هزيمة الجيش وسقوطه عسكريًا، وأنهما يريان أن حائط الصدِّ

الأخير والأساسي في مواجهة الهجمة العسكرية القادمة ينبغي أن يكون الثقافة، ولكنها ثقافة تتجاوز الآيديولوجي إلى ما هو وطني وما هو إنساني، وكان هذا هو التأصيل النظري الذي أسَّسنا عليه مجلة «جاليرى ١٩٦٨» التي كان يرأس تحريرها الفنان والشاعر والرسام أحمد مرسي وكان مجلس تحريرها كلاً من حسن سليمان وغالب هلسا وإبراهيم منصور وإبراهيم فتح، وكانت هذه المجلة ناجحة في خلق مناخ جديد للكتابة التي ترى اليوم نجومها في ساحة القصة والشعر].

جاليري ٦٨

ضاقت الأرض -قليلاً- بالشاعر سيد حجاب، ففرَّ إلى تأسيس مجلة «جاليرى» ومجموعة من الأصدقاء متقاربين في الرؤية والتصوُّر والطرح عبر مختلف الهموم الإنسانية والحياتية والثقافية معًا، وكمحاولة للفرار من الكتابات الإبداعية المؤدلجة سياسيًّا والموجَّهة بقصد، إلى تَصَوُّر واجتهادات أخرى بعيدة إلى حد ما عن المنحى السياسيّ الذي أَجْهَضَ الكثير من المحاولات الإبداعية الناجحة في إطار الشكل التحريضي تارة، والشعر المرحلي تارة أخرى، إلى شكل جديد يتسم بكل ما هو إنساني، بعيدًا عن اللون والدين والهوية، والذي أفرز مجموعة من الكتاب المتميزين، لا في مجال الشعر فقط، حيث كانت المجموعة المكونة لجاليرى فيها من الشعراء وكتاب القصة والرواية والنُّقَّاد والفن التشيلكي أيضًا. كما اتجه الشاعر سيد حجاب إلى عالَم الأغنية وهو يرسم بين مفرداتها المختلفة همومة وهموم مجتمعه السياسيَّة والاجتماعية والتاريخية والثقافية، في لغة معبِّرة عن لسان المجموع، بلغة بسيطة تصل إلى أسماع وأفئدة الجميع، بعيدًا عن الصورة الشعرية المركَّبة، وبعيدًا

عن أُطُر كثيرة ليس من بينها المواطن البسيط وأحواله التي تزداد تعقيدًا وسوءًا يومًا بعد يوم، وهو يدرك أن الخطاب الشعري إن لم يكن المواطن البسيط ممثّلاً فيه، بلغته وصورته وحياته وآلامه ومواجعه، فلمن نكتب إذن؟ ولمن يكون خطابنا الشعري في هذه المرحلة بالتحديد؟ وعن هذه التجربة الفريدة يقول الشاعر:

[دائمًا وراء الغناء الإنساني والدراما الإنسانية التي أعبِّر عنها غناءً، هناك خلفية سياسيَّة باطنة، تصل إلى وجدان الآخرين حتى لو لم أُسَمِّها.

وبعد عام ١٩٦٨ أسستُ مجلة مع مجموعة من الأصدقاء منهم إدوار الخراط وإبراهيم فتحي وإبراهيم منصور وغالب هلسا، وكانت مجلة مهمَّة، لأنها غيَّرت مذاق الكتابة، كان اسمها «جاليري ٦٨»، واستهدفت تجاوز الآيديولوجيا إلى فكر إنساني أكثر رحابة وكتابة أدبية جديدة غير خاضعة للتوجهات الآيديولوجية، وأظن أن هذه المجلة كانت المعبر الأول لكُتَّاب كبار كمحمد البساطي وإبراهيم أصلان للكتابة الجديدة].

يقول الشاعر سمير الفيل:

[في رابطة التعليم الابتدائي وقعت أيدينا على عدد من أعداد مجلة «جاليري ٦٨» وهي مجلة طليعية كانت تقدم أقلامًا جديدة، وفي العدد قرأنا قصيدة اسمها «في العتمة»، وعرفنا لونًا آخر من الشعر، وشاعرًا مُجيدًا هو سيد حجاب، وحين كان الشاعر الصديق محمد علوش يتجول بمدينة المنصورة وجد أعدادًا من ديوان سيد حجاب «صيَّاد وجنية» فأحضر لمجموعة رابطة التعليم نسخًا وأهداها لنا، واكتشفنا عالَما جميلاً مُترَعًا بالصور والأخيلة، ما لفت نظرنا في تجربة سيد

حجاب هو عناصر الطبيعة الأقرب إلينا، فهناك مُفرَدَة البحر، وعوالم الصيَّادين، وهي أشياء كنا نراها دائمًا بحكم أننا أبناء بحر وبحيرة ونهر، فتآلفنا بسرعة مع التجربة، إضافة إلى أن سيد حجاب كان قد توصل إلى حل بعض المشكلات الجمالية واستفاد كثيرًا من المواويل الشعبية وضفَّرها بإتقان في صلب نصوصه..][٩].

بينما يقول الشاعر سيد حجاب في قصيدته الشعرية «تلات كوابيس.. وحلم»:

-١-

الضي مطفي.. مخفي.. تحت خطوة الحرس

العتمه..

والخوف..

والخرس..

بيوت وخَلْق طيبة

بيغرقوا ف وحل الجُرَس

فرسان بيتداروا ف شقوق

صبايا في السكك

بيبيعوا زهرة الصبا

دوَّامة سودا مزَعْبِبَه

وحس مخنوق.. حسِّي.. ولا صهللة فرس؟!

الأرض حامل.. تولد السما عِرَس

عِرَس.. عِرَس..

مين اللي يتجرأ يعلق الجَرَس

على رقابي العتمه..

والخوف..

والخرس؟!!

-٢-

مركب.. محمَّله عبيد

وانا على المجداف

مقيديني م الكتاف

ومربطين مجداف في كل إيد

شط الميلاد بعيد..

وفين نهاية المطاف؟!

مطر شتا..

كرباج.. باخاف

نجمه سما تقع قصادي ميتة

باموت وبارجع اتولد

بافوت من البوابة

بالشوك باتجلد

باصرخ تقع ورقة شجر متفتتة

الدوده في فروع العروق متبته

طوفان خطر..

مطر دِمَا..

بافرّ.. لكن.. لا أمل

صرخت ع الناس في البيوت

ماطلعش صوت

وسمعت ترباس بعد ترباس.. اتقفل

-٣-

عينيّا.. فوق

الشق فوق السقف طال..

جلابيّتي اتملت شقوق

عصايتي طالت..

يدّها المحنيّه خيَّة مشنقة

والنشع أشباح

طالَّه من شماريخ جبال

مخنوق.. وروحي ضيّقه

وفوق رقبتي سيف.. يزقني على خازوق

أنا طومان باي..

ولاّ أنا الناصر قلاوون..

ولا سيف بن اليزن؟!!

باصرخ.

صريخي يضيع ما بين رعود وبين بروق

من بين صوابعي البارده بيسيل الزمن

بانام.. باموت

الموتة نومة.. والسرير

قبر انتصب جوه البيوت

فتح عيونك يا ضرير..

صحيت..

... سكوت...

-٤-

حلم...

صفين من الـــ..

الأعمده..

وأنا في بهو الأعمده ماشي باميل

مطرح ما احطّ بخطوتي المستنجده

يفطّ نبع ميه.. سيل

السيل بيبقى سلسبيل

ونيل طويل طويل

الأعمده بتخضرّ خطوتي..

تصبح نحاس..

تصبح نخيل

بتدي تمرها لناس.. وناس.. وناس

وتجود على الزمن البخيل

بناس.. وناس.. وناس.. وناس

أدوب في زرقة السما الصافية وخضرة النخيل

ويهزني الغنا النبيل

من ساس لراس..

(١٩٦٩)[١٠]

هل كان الشاعر سيد حجاب في بحثه الدؤوب، يبحث عن صورة جديدة، فكرة جديدة، عوالم أخرى جديدة تنسيه هذا الهم الجاثم على قلوب الملايين من

أبناء الأُمَّة العربية؟ بعد هزيمة يونيه ١٩٦٧، ظل الشاعر سيد حجاب يدور عبر دوامة الوطن المكسور الخاطر والجريح ولَمَّا لم يجد سيد حجاب سيد حجاب كما يرغب ويحب، فرَّ إلى المشاركة بتكوين مجموعة «جاليرى ٦٨».

هوامش الفصل الثاني

١- «العتمة»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٢- مذكرات الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، بقلم الكاتب محمد عبد القدوس.

٣- «الزنزانة (زمن الزنازين)» قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٤- «الكذب»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٥- «تلات أغنيات للشعب»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٦- مذكرات الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، بقلم الكاتب محمد عبد القدوس.

٧- الكاتب الصحفي محمد شعير، جريدة الأخبار في ٣ تموز (يوليو) ٢٠١٠.

٨- «صورة على جدار»، قصيدة شعرية من ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب.

٩- الأديب سمير الفيل.

١٠- «تلات كوابيس وحلم»، قصيدة شعرية من ديوان «في العتمة» للشاعر سيد حجاب.

الفصل الثالث
الغربة والصالون الأدبي

«أرفض بقوةٍ حضارة الحديد، وأصر على حضارة الإنسان» (بول ريكور)

استشهاد الجندي.. سيد حجاب وجيفارا:

[بعد النكسة كنت قد بدأت -كما ذكرت- الكتابة في «جاليرى ٦٨» وفي مجلة «سمير» عن القضية الفلسطينية وأوقع باسم مازن أبو غزالة.

وقصة الاسم ترجع إلى أنه في ذلك الوقت وُلدت منظمة فتح، وكنا نقول إن كنا ثوريين حقًا يجب أن نحمل السلاح جديًّا، لأننا لن نغير الواقع بقصيدة، وبدأنا نبحث عن مراكز التدريب، وكانت الردود التي نتلقاها دائمًا: «ابحثوا عن المراكز التي التحقتم بها في أثناء تدريبكم بالحرس الوطني».

وبدأنا نكتتب من أجل أن يذهب صديقنا «مازن» إلى معسكرات الصاعقة التي كانت الجناح العسكري لفتح آنذاك، وبالفعل نجح في الذهاب إلى هناك.. وبعد أيام من وصوله، كتب لي يطلب مجموعة قصائد قصيرة ليتدربوا عليها في المعسكر، وكتب لي ملحوظة صغيرة قال لي فيها حرفيا:

«أعتذر لك بشدة، لقد استخدمت اسم سيد حجاب ليكون هو اسمى الحركي بالمعسكر».

وكنت -كما قلت- بدأت أوقِّع باسمه في مجلة «سمير» وفي معركة «طوباس» (من أولى المعارك بعد النكسة) استشهد مازن في نفس يوم مقتل جيفارا، ونُشر خبر نعي باسمه في الصحف المصرية في اليوم نفسه، وفوجئت ببعض

الرفاق من كفر الشيخ أتوا إلى القاهرة ليؤدُّوا واجب العزاء فِيّ في مترل نجيب الريحاني، وكنت أنا في استقبالهم، وقصصت عليهم ملابسات ما حدث، وبعدها كتبت باسمه مرة أخرى في كتاب «صورة شخصية لمصر» الذي شاركني في تأليفه الكاتبة الفرنسية. «هاندى نو»].

سرعان ما يترك سيد حجاب كل عوالمه وقواسمه المشتركة وزملائه بمجموعة «جاليرى ٦٨»، باحثًا عن صورته الجديدة، وعوالمه الأسطورية الغريبة، التي بدأت معه من «الجنّية» بحثًا عن آفاق أكثر رحابة، ومتسَع ثقافي جديد ومتوهج. عبر العديد من البلدان الأوربية، التي بدأها بسويسرا في نهاية الستينيات ومطلع التسعينيات، وفي ذلك يقول الشاعر سيد حجاب عن هذه المرحلة الهامَّة من حياته:

[أمَّا السبعينيات فقد قضيت شطرًا كبيرًا منها في الخارج، حيث تركت مصر أواخر عام ١٩٦٩ متجهًا إلى سويسرا وفرنسا، وهي الفترة التي أعقبت أحداث الطلبة مايو ١٩٦٨، حيث الحضارة الغربية كلها على المحكّ، وحتى الجناح الشرقي من هذه الحضارة ممثَّلاً في دول المنظومة الاشتراكية كانت تطرح على نفسها أسئلة، كان العالَم كله في إطار ثورة الشباب (الهيز والبيدنس والبيتلز) يطرح الرؤى المتمردة ضد مجتمع الاستهلاك، عشت في أوربا في هذه الفترة، وشاركت في بعض الفصائل السياسيَّة وفي لجان دعم المقاومة الفلسطينية، وعملت مع فرق مسرحية تسعى لنوع جديد من المسرح، مسرح بلغة جديدة غير اللغة الأدبية، وكان هناك مسرح كمسرح الشمس يولد وقتئذ، ومسرح البرتسبيشن، وقد شاركت في فرق شبابية من هذا النوع التي تعتمد أساليب الخلق الجماعي والتعبير الجسماني، وتعلمت وقتئذ من هذه الأساليب، وقبل أن أنهي رحلتي الممتدَّة

لثلاث سنوات في أوربا حدث شيئان مُهِمَّان، أولهما هو صديقي «الأب عيروت اليسوعى» والذي كان جيزويتيًّا وأحد وزراء الكنيسة، وأحد أفراد جماعة النهضة، وقام في عام ١٩٣٧ في السوربون بعمل رسالة دكتوراه في علم الاجتماع بعنوان «الفلاَّحون» وكانت الأولى في رسائل علم الاجتماع من حيث اعتمادها على الفلكلور المصري للفلاَّحين كوثيقة دالَّة في كتاب ترجمه الدكتور محمد غلاَّب في أوائل الخمسينيات، وتناقشت معه قائلاً: «لماذا رغم أنك تعلم أنني شيوعي.. وبين الشيوعيين والجوزويت معارك دامية، كلما جاءك مستشرق أجنبي تجعلني أنا أول من يتناقش معه؟»، فكان رده: «يا سيد.. الشيوعي المصري لا يفكر بطريقة بروليتارية، خطأ الشيوعي المصري لو استطاع أن يتخلص من جذوره الإقطاعية سيصبح متقدما جدًّا».

وكان هذا النقاش إضاءة لي، بأن السلوك هو الذي يحدِّد الإنسان وليست الآيديولوجيا، وكان قد ضرب لي مثلاً بمعاملة المصري للسيدات بطريقة البييتيرجوا لا بطريقة «سي السيد البروليتارية».

والشيء الثاني هو أن «عيروت» رشحني لنشر كتب في دور نشر أمريكية تنشر للمراهقين الأمريكان كيف هي الحياة في مجتمعات مختلفة عنهم، فقضيت آخر عامين في أوربا في تأليف كتاب «فيكي يا مصر» الذي كتبته بالمصرية وترجَمته لي ماري الطويل التي كانت تدرس بكلية الترجمة بجنيف.

وعندما عدت إلى مصر بعد وفاة عبد الناصر وتولِّي السادات حكم البلاد، وبالتحديد مع بداية الثورة المضادَّة على الناصرية، لم أكن قادرًا على العمل في التلفزيون بعرض «عصافير الجنة» ولم أتمكن من العمل مرة أخرى بمجلة

«روزاليوسف» فأسست فرقة مع الصديق الراحل المخرج طارق عبد اللطيف ضمت أحمد راتب وعهدي صادق وسامي صلاح وسعاد نصر وأحمد عبد الوارث، حاولنا بما قدَّمناه على مسرح السامر أن ننهج نهجًا مسرحيًّا جديدًا، لكن توقفنا مع أحداث الطلبة، لأن بعضنا اعتُقل أيامها].

يقول الشاعر في قصيدته «رحلة»:

يا مسافر.. الطريق طويل

رقّع قلوع المركب العتيقة

إيدك بترتعش في ساعة الرحيل

بترعش المنديل

وعينيك فتيل قنديل قتيل

في عتمة الليل الغريقة

....

يا مودّع.. الطريق غميق

وقلوعي زيّ قلبي طيبة وجريئة

أنا بارتعش من فرقة الصديق

ويا ما اطْوَل الطريق

من غير صديق يحمل همومي معايا وقت ضيق
واقاسمه فرحتي البريئة
....

يا مسافر.. الطريق صعيب
افرد قلوع المركب المتنكسه
صدرك رجف كأن فيه طوفان نحيب
رعش البكا المكتوم في حضن صاحبك الحبيب
كما طير ح يكسر الأسوار ويملك الفضا الرحيب
ويشقّ عتمة المسا
....

يا مودَّع.. الطريق غريق
والقلع مغرور.. والرياح طليقة
صدري بيرتعش بألف شيء وشيء
للشوق جناح طاير بي للنجم الرقيق
حاسس بإني بعد عطش السنين ح ابلّ ريق
وبالمشيئة – أوصل لشط الفجر والحقيقة

(٢٦/ ٣/ ١٩٧١)[١]

مجلة الشباب وشعراء السبعينيات:

يقول الشاعر:

[في الشقِّ الثاني من السبعينيات توليت مسؤولية قسم الأدب والفن في مجلة الشباب التي كانت تصدر عن منظمة الشباب، وعن الاتحاد الاشتراكي، وكنت مسؤولاً بها عن باب الأدب والفن، ويرجع الفضل في ذلك إلى الكاتب الإسلامي أحمد بهجت. وكانت هذه المجلة تلعب دورًا مهمًّا جدًّا في حياة شباب السبعينيات، وأظن أن من يُطلَق عليهم «شعراء جيل السبعينيات» هم أبناء ندوة الشباب التي كنت أشرف عليها، ومنهم حلمي سالم وحسن طلب وعلى قنديل والدكتور طلعت شاهين ورفعت سلام وسمير الفيل وعدد كبير من شعراء هذه الفترة].

وفي ذلك يتذكر الشاعر والقاصّ سمير الفيل هذه الفترة قائلاً:

[حين تخرجت في معهد إعداد المعلمين سنة ١٩٧١، كانت مصر تستعدُّ لجولة جديدة من الحرب مع إسرائيل لاسترجاع الأرض التي ضاعت منها مع هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧، وكان كل الخرِّيجين يُدفَعون إلى الجبهة، باستثناء دفعات محدودة من المعلمين الذين تم تأجيل دخولهم الجبهة لسدّ العجز الفادح من المدرسين، وكان منها دفعتي التي أُجِّلَت لعام ١٩٧٤.

وقعت الحرب، وبعد أشهر قليلة جُنِّدت في سلاح المشاة، سرية الهاون ٨٢ مم، وكانت فترة الأساس في ثكنات المعادي بالقاهرة، وكان عليَّ أن أحصل على تصريح بـــ٢٤ ساعة كل أسبوع، فضَّلت أن يكون هو موعد ندوة يُعدُّ لها الشاعر الكبير سيد حجاب.

ندوة حجاب كانت بالدور العاشر في مبنى الاتحاد الاشتراكي العربي الضخم المطلّ على النيل، حيث يأتي شباب الكُتّاب من شعراء وكتاب قصّة ومسرحيين، ليقيموا ورشة عمل في الحجرة الواسعة التي يحتلُّها مكتب مدير تحرير جريدة «الشباب». في هذه الندوة تعرفت إلى حلمي سالم، وجمال القصاص، وأمجد ريان، وطلعت شاهين -الدكتور في ما بعد- وعبد الدايم الشاذلي، وعلي قنديل، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وحسن طلب. وكنا بعد انتهاء الندوة نتسكع في شوارع العاصمة، نجمع قروشنا القليلة لنحضر «السندويتشات» ونشرب الشاي الغامق الذي يُصِرُّ عليه إخواننا الصعايدة، ثم نروح نبحث عن مأوى في ساعات الصباح الأولى فلا نجد سوى حجرة علي قنديل طالب كلية الطب، فقد كانت بالدور الأرضي، ويمكننا التسلُّل إليها بسهولة، والنوم متراصِّين كأسراب السردين المُجهَدة حتى يأتي الصباح غير الكامل، فنهرب في غبشة النور المعتم قليلاً.

أقوى الأصوات الشعرية، وأقدرها جذبًا للانتباه -في الندوة- كان حلمي سالم الذي يمتلك طريقة في الإلقاء كنا جميعًا نحسده عليها، فهو يمتلك النص، ويتحول معه إلى كتلة من المشاعر المتأججة، ويبدو أنه فعلاً كان النجم الأول لندوة الشباب، وكان أجملنا هيئة، فيما كان جمال القصاص هادئًا وَرِعًا كما لا يزال هو عينه الشخص نفسه بعد انقضاء تلك الأعوام البعيدة.

تمضي الأيام، ونُوَزَّع على كتائب القتال، ويكون حظي في منطقة «أبو صوير» بالقرب من الإسماعيلية، ولم يعُد باستطاعتي أن أعاود حضور ندوة حجاب، وفي إحدى إجازاتي بمدينتي أفتح مجلة «الشباب» التي كانت تصدر عن منظمة الشباب الاشتراكي لأجد صورة علي قنديل تتصدر الغلاف.

كانت سيارة جيش مسرعة قد طوته تحت عجلاتها في حادثة مأساوية على بعد أمتار قليلة من مبنى قصر الثقافة بكفر الشيخ.

علي قنديل كان من أبرز الأصوات الجديدة، وقد تنبأ له الزملاء بمستقبل شعري عريض، خصوصًا أستاذه المباشر الشاعر محمد عفيفي مطر الذي كان يصدر مجلة «سنابل» من كفر الشيخ][٢].

ويستطرد الشاعر سيد حجاب قائلاً:

[أيضًا في هذه الفترة كانت محاولاتي لتجاوُز الكلمة المقروءة إلى المشافهة وعمل الدواوين المسموعة مع فتح الله الصفتي مثل «بعد التحية والسلام» و«هذه الأشياء»، ثم الاتجاه إلى التليفزيون المسرح والسينما].

يغيب الشاعر سيد حجاب كأنه في غفوة القيلولة، متذكرًا ما كان وما حدث، ومستشرفًا ما هو قادم، كم هي تلك الأحداث التي مرت به عبر عمره المديد! كم من الأصدقاء والخلاّن هؤلاء الذين قدَّمُوا له يد العون والمساعدة الأدبية والإنسانية عبر مشواره الطويل الممتدّ -أطال الله في عمره-! وكم هؤلاء الذين نافقوه، وخذلوه، وحاولوا النَّيل منه على المستوى الثقافي والإبداعي تحت أسماء شَتَّى منها «الفعل الثقافي»! ألمح دموع سيد حجاب القريبة جدًّا في تأثُّرها بحدث ما، أو بموقف ما، أو بأزمة تَعَرَّضَ لها صديق أو رفيق من رفقاء الدرب، كما ألمح هذه الطيبة والوداعة التي تبدو بين عينَي سيد حجاب الأب، والصديق، والشاعر، للعديد من كتاب مصر ومطربيها وكبار ملحِّنيها، أشياء كثيرة تبدو للمتأمل لوجه الشاعر سيد حجاب وبخاصة في لحظات صمته، أزعم أننا نستطيع أن نقرأ ونرى ونحسّ ونسمع به في صمته كثيرًا جدًّا، قد يكون أكثر ممَّا يتكلم به بيننا، ما بين

تاريخ وتاريخ، ومرحلة وأخرى لاحقة، وما بين ابن عروس، وعبد الله النديم، وبديع خيري، وبيرم التونسي، وفؤاد حداد، وصلاح جاهين، وفؤاد قاعود، كثيرة تلك السنوات التي مضت بين أصابعنا في لمح البرق، اختلفت الأزمان والأحداث، وتغيرت لعبة الكراسي في أكثر من مكان، فماذا طرأ على قصيدة العامِّية التي تَعَلَّمَ منها سيد حجاب، والتي يتعلم منها العديد من تلامذته وأبنائه من الأجيال اللاحقة؟ هل ما زالت القصيدة تملك بكارتها الأولى، وما زالت في حالتها العذرية كما كانت؟ هل اختلفت الذائقة كثيرًا عمَّا كانت عليه في السابق؟ هل كتاب زمان كانوا بمثابة موضة، ونحن الآن في زمن آخر؟ أشياء كثيرة أودُّ أن أطرحها، أستمع إلى الشاعر سيد حجاب، لا من باب عقد المقارنة بين جيل وجيل، فأنا ضدّ هذا المبدأ تمامًا، ولكن ربما هي محاولة بسيطة لاستكشاف رؤية ما هو قادم، وما نحن بصدده الآن...

... إذ يقول الشاعر سيد حجاب:

[أحبّ أن أضع هذا الأمر في إطار الأزمة المجتمعية الشاملة وأزمة الفنون كلها، وأزمة تَعَلُّم الفنون في مجتمعنا المصري الحديث، أنا أتصور أن الطبقة المتوسطة المصرية لم يُنضِج بعضُ برامج عبقرية بعضَ مثقفيها، لم تنضج ثقافة وطنية حقيقية تؤسِّس لدولة حديثة، ما زال لدينا مثقفون كثر، لكن ليست لدينا مرجعية ثقافية واحدة، بعض مرجعيتنا الثقافية يعود إلى الثقافة العربية أو الإسلامية وإلى أحطّ وأكثر جوانبها تَخَلُّفًا لا استنارةً، بعض مرجعياتنا الثقافية يعود إلى الحضارة الغربية بفكرها العلمي والمادِّي، وبعضها يعود إلى الجناح الشرقي للحضارة الغربية ممثَّلاً في الفكر الاشتراكي والفوضوي، لكن ليست لدينا مرجعية ثقافية واحدة عند

طبقة النخبة لدينا، من أجل ذلك نرى هذا الاختلاط الشديد، نحن غير متفقين في مجتمعنا وفي واقعنا بفضل تقاعس المستنيرين من أن ينوِّروا غير المستنيرين واكتفائهم بأن ينوروا المستنيرين فقط، لم يحدث عندنا مزاج شعبي عامٌّ ولا ثقافة شعبية عامَّة حديثة، وأظن أن هذا بقدرما هو متسبب في جزء كبير جدًّا من أزمتنا الحضارية الحالية، بحيث لم نستطع بناء دولتنا الحديثة، أدَّى في النهاية إلى اللحظة الراهنة في مشهدنا الثقافي والشعري (اللي هوّ لا احنا متفقين سوا على إيه هو الحق وإيه هو الباطل، ولا متفقين على إيه هو الجميل وإيه هو القبيح، ولا متفقين على إيه هو الحلال وإيه هو الحرام)، فعلاً هناك حالة سيولة قِيَم واختلاط مفاهيم لا يجعلنا نعيش حياة اجتماعية سويَّة تنتظمها رؤى اجتماعية سويَّة، ينتظمها مشروع قومي مشترك، لَمَّا ترجع لثورة ١٩ تجد سعد زغلول يناضل في السياسة، وطلعت حرب يناضل في الاقتصاد، وسيد درويش يناضل في المزيكة، وفي المسرح بديع خيري وجورج أبيض، ومحمود سعيد يؤسس للتصوير الحديث، ومحمود مختار يؤسس للنحت الحديث، بحيث تشعر أن المجتمع كله على موجة واحدة متفق أنه يريد غدًا أفضل، الآن ليس لدينا هذا الاتفاق، هذا المشروع الاستراتيجي الخاصّ.

لقد حصل بعد النكسة وبعد المراحل الضبابية في التعرُّف على الذات، الخضوع لقيم نقدية آتية من الغرب لا تنتمي إلينا، سَمّوها الحداثة، سَمّوها ما بعد الحداثة، سَمّوها الحساسية الجديدة، لكن بدأت كارثة حقيقية تحدث في عالَم الأدب والفن، أن يسبق التنظير الإبداع، فبدأ الكثير من الكُتَّاب يُبدعون بلا صدق اعتمادًا على الباترون الذي يقدِّمه الناقد، ومن ثم بدأت تزداد عزلة الثقافة عن الناس، ويزداد انكفاء الشعراء على ذواتهم، وبدأ اهتمامهم بما يسمُّونه «لغة الجسد»

وما شابه، وزحفت هذه الموجة حتى على شعراء العامِّية، فبدأت تكون هناك قصيدة نثر عامِّية، ولم يكمل شعراء العامِّية مشوارهم ليلتحقوا بثقافة شعبهم ويؤثِّروا فيها، وهذه هي -في تصوُّري- مأساة لن نخرج منها إلاَّ بمشروع نهضوي تكون الثقافة والتربية والتعليم في أساسه]

سبع كاسات

(١)

باشرب لوحدي ف قهوة وسط التلج

صوت الساعات ع الحيطة

زَيّ الفاس

وفي الهوا دخانة الأنفاس

وأنا لوحدي

وحيد وسط الخلق

حزين حزين..

من الأساس للراس

محني كأني

إله نسوه الناس

نسوه.. في لحظة ما خلقهم خلق

(٢)

الغربة بتعلّم..

الغربة فوق الجلد

.. فوق القلب..

.. بتعلّم!

وأنا هنا اتعلمت أكل التلج

.. أكل النار

أنا اللّي كنت فاكرني متعلّم

أكلت حتى الطعم في السنّار

(٣)

عطشان وعطشي ...

جرس نحاس وسواس..

يا ساقي هات الكاس

باشرب..

يا ريت بانسى المرارة

وانعَسك يا نحاس

أنعس نا..

وتصلصل الأجراس

«آه يا جرس..

اخْرَسْ وبطَّل زنّ

وقّف دقّْ..

حرّم رنّ..

أحسن تصحّي بصوتك الحراس..

وسنابك الأفراس

وانداس!!

(٤)

اندستْ..

.. رفسوني العسس ف الشقْ

باندقّ بالكلاليب..

في حضن صليب..

باندقّ بالواقف يا هوه.. والعرض..

إيدي الشمال في الغرب..

والإيد اليمين في الشرق..

ولا رجلي واصله

جدرها في الأرض

ولا راسي واصله

للسما السابعة مقر الحقّ

(٥)

صرخت زي الديب

في قلبي ولاًّ

في الخلا يا صريخ

حامي ودامي

وطامي مثل الطلقْ -

كما نار في طراطيف سيخ

النار بتحرقني..

.. بتوهبني بكارة الخلق

باصلّي للنار.. والوليد الجاي في طيّ الغيب

صلاه بسيطة زيّ كلمة لأٌ

صلاه جريحة

مثل صرخة ديب

وحيد في وسط التلج

(٦)

المركب المربوط جوار الشط.. شال واتحطّ

الريح يميل ويشيل

وهوّ قتيل..

في حضن الشطّ

شربت سادس كاس..

حلّيت قلوعي..

وطرت زيّ النسر

وسط البطّ

(٧)

البحر ما له قرار

ولا للسم آخر

بانسى مرار الصبر والصّبار

الخوف على الصفين بيتّاخر

بانسى الكلام الكدب

بانطق حقْ..

باحضن جدور الصخر والأشجار

نوارة جوه القلب بتطقطقْ

وزهرة وسط التلج حمرا.. دمّ

التلج بيِدُوب السحاب بيضيع

باغرق في حضن وسيع

باضحك بملو الفمّ..![٣]

نستطيع أن نقول إن الشاعر سيد حجاب استطاع أن يستعيد للشعر حميميته ورونقه وصفاءه، كما استطاع إلى حد كبير أن يجعل الفعل الثقافي من خلال تجربته الإبداعية فعلاً جماهيريًّا وإنسانيًّا، مستلهمًا حسّ الجماعة عبر مختلف قصائدة، كما أضاف الكثير إلى قاموس الشعر حسًّا وصورةً وإيقاعًا، في كتابات معبِّرة عن خلجات البسطاء وآلامهم، وحافلة بالدلالات والإيحاءات المتنوعة، مبتعدًا بقصيدته عن سجن الحداثة والحساسية الجديدة، وما بعد الحداثة، متأصلاً عبر جذور تراثة المصري والعربي والإنساني المنساب بتدفُّق عبر سطوره الشعرية، غير قاطع لجذوره الممتدَّة للكون ككل عبر آفاق أكثر رحابة وتعبيرًا وألقًا، وهو يتواصل بين من سبقوه من شعراء، وبخاصة الشاعران بديع خيري وصلاح جاهين، راسمًا امتدادًا طويلاً وعميقًا لآفاق القصيدة الشعرية على مستويين مختلفين ما بين المستوى الأول الظاهري، ممثَّلاً في اللغة/ الصورة/ البناء المتنامي للبنية العضوية للقصيدة، أسلوب الطرح/ سبر أغوار الحدث بالكثير من التناصَّات التراثية والأساطير، والخيالات الجامعة من عنديات الكاتب ذاته من ناحية، ومن ناحية أخرى -وهي المستوى الثاني- مُمَثَّلاً في الإيقاع، وهنا ليس المقصود بالإيقاع هو ذلك الإيقاع المتعارَف عليه لدينا جميعًا والمكون لبحور الخليل بن أحمد الفراهيدي الشعرية، ولكن الإيقاع هنا يتخذ منحيين مختلفين أحدهما تمثله الإيقاعات الداخلية للقصيدة الشعرية عبر تناميها الهرمي من سطر إلى آخر، والثاني مُمَثَّل في الإيقاعات الصوتية المولدة للدلالات عبر عنصر المفردة الشعرية والأخرى، والجملة الشعرية والأخرى، والمشهد الشعري والآخر، والتي تتوالد بشكل مستمر ومتداولة بفنية وتقنية عالية من قصيدة إلى أخرى بشكل مختلف، وبزاوية رؤية أكثر اختلافا، ممَّا أضاف الكثير

من التنوع إلى تجربة الشاعر، ليظل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن بشكل لافت، حول مدى وقيمة هذا الامتداد الشعري ما بين الشعراء الرُّوَّاد (بيرم التونسي/ فؤاد حداد/ صلاح جاهين/ فؤاد قاعود/ سيد حجاب) للأجيال الجديدة من الشعراء، أو من نطلق عليهم بين الحين والآخر بشكل تجييلي، شعراء جيل السبعينيات/ الثمانينيات/ التسعينيات/ وحتى هذه اللحظة المرحلية الراهنة.

يقول الشاعر سيد حجاب:

[خلقنا امتدادًا لدى الأجيال الجديدة، لكن ستجد شيئًا غريبًا أن المؤسسين الحقيقيين لنهضتنا مهمومون بالتواصُل مع شعوبهم، ستجد إسماعيل صبري حاول التواصل مع الشعب من خلال الغناء حيث غنَّى له عبده الحامولي ومحمد عثمان، ستجد أحمد شوقي من خلال أعماله المسرحية وأشعاره للأطفال وأعماله الغنائية لعبد الوهاب، ستجد شعراء كصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي بدؤوا شعرهم بقصائد تتواصل مع ثقافة الشعب من خلال اعتماد لغة الحياة اليومية، ثم بعد قليل تقاعسوا واكتفوا بأن يكونوا شهودًا على العصر لا مؤثِّرين في ثقافة الشعب، أصبحوا شهودًا وشعراءَ كبارًا وعظامًا، لكن تأثيرهم في المزاج العامّ والثقافة العامَّة وإنضاج ما يسمِّيه الإنجليز الفهم العامَّ لدى للشعب ليس لهم تأثير في ذلك.

الشعراء أيضًا بحاجة إلى مشروع نهضوي يستنهض انتماءهم إلى ناسهم، من غير ذلك لن يبقى لشعرهم قيمة مؤثِّرة في ثقافة شعوبهم ولكن سيبقى وثيقة تاريخية ليس إلاَّ.

وهذا ليس معناه أن بيرم لم يحاول أو جاهين لم يحاول، لكن أظنُّ أن أول فعل حقيقي وأول اندماج حقيقي كبير بين الشاعر الفرد وثقافة أمته كان صلاح جاهين، يعني معرفة عمي بيرم بالتراث الشعبي محدودة جدًّا، وهذا جعله يخترع ويبتكر تصوُّرات عن التراث الشعبي عبَّر عنها في أعمال مثل «على الأرغول» و«على الربابة»، ربما كان الشعر الشعبي الوحيد الذي عرفه بيرم في زمانه هو شعر السيرة الهلالية، لذا ستجده في كثير من أعماله يستلهم كتابات شعر السيرة، لكن ليس لديه خبر عن غناء الساقية والشادوف وغناء الصبايا في الغيطان، كل ذلك كان بعيدًا عن معرفته، ومن ثَمَّ حاول تقديم تصوره هو كمثقف لفنون الشعب].

الكثير من شعراء العامِّية بدرجات متفاوتة استطاعوا الاستفادة من التجربة الإبداعية للشاعر سيد حجاب، وذلك على مستويات عدة، سواء من ناحية الصورة والبناء، أو من ناحية البساطة المحمَّلة بالدلالات العميقة والمكثفة، أو من زاوية الإيقاعات الصوتية التي ابتكرها الشاعر سيد حجاب من خلال مفردات معجمه الشعري الذي أضاف كثيرًا إلى اللغة العربية الفصيحة قبل العامِّية، كثيرة تلك الإسهامات والإنجازات التي طرحتها القصيدة الشعرية للشاعر سيد حجاب عبر الأجيال الإبداعية المتعاقبة، فلنقرأ شهادة منها على سبيل المثال لا الحصر حول تلك التجربة الإنسانية الفريدة، ما بين «جاليرى ٦٨» و«صالون مجلة الشباب».

يقول الشاعر سمير الفيل في شهادته حول «شعر العامِّية المصرية»:

[في سنة ١٩٧٤ دخلت الجيش المصري جنديًّا، وقضيت أربعة أشهر في ثكنات المعادي وهي ضاحية قاهرية، وكانت فرصة عظيمة كي أقترب من سيد حجاب كإنسان ورحت أزوره أسبوعيًّا في بيته بشارع مصر والسودان، وكنا

أحيانًا نبيت عنده أو نسهر حتى الصباح في قول الشعر أو الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، وهو فنان كبير له ذائقة رائعة.

كانت هناك مجلة «الشباب» وكان سيد حجاب يشرف على القسم الأدبي فيها ويعقد بالطابق العاشر بمبنى الاتحاد الاشتراكي ندوة أسبوعية يحضرها شباب الشعراء حينذاك، منهم: المرحوم علي قنديل، والمرحوم عبد الدايم الشاذلي، والمرحوم أحمد الحوتي، والشاعرحلمي سالم، والشاعر أمجد ريان، والشاعر طلعت شاهين (دكتور ومترجم الآن)، والشاعر جمال القصاص، والشاعر رفعت سلاّم، ولم تكن جماعة «إضاءة» قد أُعلنَت، لكنها ستُعلَن سنة ١٩٧٧، ولذا نسيت أن أذكر من شاعرين هما ماجد يوسف وإبراهيم رضوان، ومن الغرائب أننا كنا أحيانًا كثيرة وبعد انتهاء الندوة نتسكع في شوارع القاهرة، ثم حين يقترب الفجر نذهب لسكن علي قنديل، وكان طالبًا بكلية الطب، فيخفينا في سكنه الأرضي حتى طلوع الشمس ويهزُّنا هزًّا لنصحو ويروح هو إلى الكلية.. (بعد سنوات ستصدم سيارة جيش مسرعة علي قنديل في بلدته بكفر الشيخ، ويموت ويبكيه كل الأصدقاء وأولهم أستاذه الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر.. كانت أيامًا... توقفت كذلك أمام تجربة قدَّمها الملحن عدلي فخري حين كان يقدم أمسيات غنائية بعنوان «في حب مصر» وكان الشاعر الأساسي معه هو سمير عبد الباقي، وقد شارك فخري في الدورة الرابعة لمؤتمر أدباء مصر بالأقاليم وتَمَّ تكريمه بمدينة رأس البر ١٩٨٨، أميل إلى تجربة سيد حجاب لأنه تَمَكَّن من الولوج إلى فنيات عالية في قصيدة شعر العامِّية المصرية متكئًا على التراث الشفاهي والمواويل الشعبية، كما أنه استحضر تجربة الصوتيات وتُعَدُّ نصوصه ذات قيمة تشكيلية عالية..

على مستوى التجربة أعتقد أن ثقافة سيد حجاب الرفيعة لم تمثل عازلاً أمام بساطة النص وعمقه في آن واحد، فقد استطاع سيد حجاب أن يقترب من عوالم البحر ويدخلنا في هذا النسق الجميل الذي يكتنز جمالياته من عوالم فلكلورية ساحرة، ناهيك بطزاجة المفردات المستخدمة بالنص، كانت تجربة الشاعر مع «تترات» المسلسلات التلفزيونيو دافعًا له كي يجوِّد ويكثِّف ويصل إلى المعاني العميقة في أقل عدد من الأسطر الشعرية، وانعكس هذا على تجربته الشعرية أيضًا.

على المستوى الشخصي أعتقد أن سيد حجاب يمتلك من الحس الراقي والمشاعر النبيلة ما يجعل منه أبًا روحيًّا لأجيال متعاقبة من الشعراء، وهو دور هامٌّ جدًّا في تجربة قصيدة العامِّية المصرية التي تحارَب دائمًا ولا يوجد لها منافذ نشر تتسع لزخمها وعطائها المتواصل][4].

المسرح الغنائي وحادثة يوسف السباعي:

يقول الشاعر سيد حجاب:

[منذ عام ١٩٧٣ بدأ هَمِّي يتركز على المسرح الغنائي، وبدأت الدخول من جديد إلى عالَم الأغاني عن طريق عدد من الأغاني الفردية في مجموعة من المسرحيات أذكر منها «نرجس» و«أبو علي» لمسرح العرائس، و«حدث في أكتوبر».

كان ذلك بعد حرب ١٩٧٣ مباشرة، وأذكر أيضًا مسرحية «دنيا البيانولا» مع كرم مطاوع ومحمود دياب وعفاف راضي ومحرَّم فؤاد والأستاذ محمد الموجي،

وكانت هذه المسرحية هي أول التفاتة وتنبيه للانفتاح الاستهلاكي في مصر، والمسرحية في الأصل رواية للكاتب «محمود دياب» باسم «بيت الشهبندر» وكانت تدور حول بيت قديم مع العصر الجديد يُعرَض للبيع ليتحول إلى بوتيكات، وكانت أغاني المسرحية في هذا الإطار.

وفي يوم العرض الأول للمسرحية شاهدها يوسف السباعي، ولا أنسى تعليقه للفنان كرم مطاوع بعد نهاية العرض حين قال له: «كده يا كرم الشيوعيين ضحكوا عليك!»، فردَّ عليه الفنان كرم مطاواع: «محدش ضحك عليَّا وكل كلمة في المسرحية أنا مقتنع بيها»، فرد عليه السباعي: . «يعني كلكم ضحكتو عليَّا، وعرضتم في مسرح الدولة مسرحية تهاجم توجُّهات الدولة؟»(٥).

وبعد فترة كتبت مع سمير العصفوري حكايات من أحمد رجب تحت اسم «كلام فارغ جدًّا» بعد أن أعاد صياغتها نبيل بدران، والتي عُرضت بمسرح الريحاني، وكانت تحتوي على إسقاطات سياسيَّة واجتماعية للفساد الحادث بواقعنا حينها.

وأذكر أنه بعد أن حدثت انتفاضة الغلاء، أو كما أطلق عليها «انتفاضة الحرامية» وُضعت صور السادات على أفيشات «كلام فارغ جدًّا» وكان الشارع يحتجُّ باستخدام الأفيشات المطروحة في المسارح].

الأغنية الدرامية في عالَم سيد حجاب:

يقول الشاعر:

[طلب مني صديقي محمد فاضل عام ١٩٧٨ أن أشارك بالأغاني في مسلسل

«بابا عبده» الذي كتبه عصام الجنبلاطي المأخوذ عن «الملك لير» والذي قام بتمصيره ليصبح «أبنائي الأعزاء شكرًا» أو «بابا عبده»، ثم جاء إِلَيَّ يحيى العلمي بسيناريو «الأيام» لطه حسين، الذي أعد السيناريو والحوار له كل من أمينة الصاوي وأنور أحمد ويوسف جوهر. قال لي العلمي حرفيًّا وهو يحمل السيناريو بين يديه: «نريد رد الجميل للأستاذ طه حسين الذي تعلمنا على يده، ونحول حياة هذا الرجل إلى ملحمة شعبية».

وكان هذا أول تفكير في هذه الصيغة من الكتابات التلفزيونيو، وفي الحقيقة كان السيناريو «مكتوب وحش»، فقد قامت عليه أمينة الصاوي في البداية، ثم عدَّل عليه أنور أحمد، وحينما لم يقدم ما كان ينتظره المنتجون عدله يوسف جوهر، ولكنه «قدم لهم على قد فلوسهم».

وبعد كل ذلك اطَّلعت على السيناريو، واعتذرت ليحيى العلمي عن عدم كتابة أغاني المسلسل، فطلب منِّي تعديله من جديد، فقمت بذلك، وكتبته من جديد، وأذكر أنني ألغيت خمس حلقات كاملة وأضفت خمس حلقات أخرى، لأن في حياة طه حسين مشاهد أساسية غير مذكورة بالمرة في سياق السيناريو، بينما هناك مشاهد، مثل مشهد الدراسة في الأزهر، ليس مهمًّا على الإطلاق ولا يضيف إلى الدراما، كان شيئًا ممطوطًا للغاية فألغيته، وأضفت مشاهد مهمة مثل المشهد الذي تركه أهله فيه بالقطار، وقمت بتعديلات ليصبح العمل ملحميًّا يليق بقصة طه حسين بعد الرجوع إلى الرواية الأصلية.

حين بدأت كتابة الأغنية الدرامية، كتبتها بحسٍّ الشاعر الملتزم سياسيًّا بالوطن والإنسانية، وفي الحقيقة ساعدتني بدايتي مع طه حسين وبابا عبده، حيث

كانا يتناولان طرحًا لفكر إنساني نبهني في البداية إلى ضرورة التعلّم من المسرح الإغريقي كيفية التدخل الشعري أو الغنائي في العمل الدرامي، وأظن أننا لم نكُن أول من بدأ الغناء في المسلسلات، فقد كانت هناك تجارِب نور الدمرداش، وتجارِب «هارب من الأيام» و«الرحيل» و«الساقية»، ولكن النوع المصاحب لهذه الأعمال كان غناءً زخرفيًّا يجمِّل من العمل، ولكن دون مشاركة في الأداء الدرامي.

ولكن المشكلة التي كانت تواجهني دائمًا هي رغبتي في قول ما يتسق مع نبض الناس العامِّ، ويتسق أيضًا مع ما تقوله الدراما، وكذلك ما يعتمل في داخلي من مشاعر، وفي كل مرة كنت أجد حلاً مختلفًا، ولهذا وفي جميع أعمالي عالَم الواقع الحي يلقي ظلاله على العمل، ففي «بابا عبده» مثلا الذي يتحدث عن الانفتاح، سنجد في الشعر الغنائي للعمل الدرامي رأيًا في ما يحدث بالعالَم، وآخر يصلح للمعاصرين، وفي «بوابة الحلواني» التي تتحدث عن تأسيس مصر وعصر إسماعيل، سنجد استلهامًا لهذه الدراما التاريخية، وهؤلاء الفنانين والمطربين التاريخيين أمثال عبده الحامولي وألمظ.

وأنا أكتب شعرًا غنائيًّا كتعليق للدراما يتناسب مع طبيعة المعاصرين، وفي كل مرة كان الحل يطرح نفسه، ولكن لا يغيب عنه الواقع السياسيّ حتى لو كنا نتحدث عن الحب.

وأذكر أنه بعد مقتل السادات في «وقال البحر» كتبت شعرًا غنائيًّا حول خيانات في وسط الصيَّادين، خيانات بعضهم بعضًا، كانت في صلب الدراما، ولكنها استُقبلت كأنما هي تعليق على ما يحدث في الواقع.

وسنجد ذلك في كل الأعمال، فبقدر ما يربط الشعر الغنائي بالدراما، فإنه يقدم طرحًا سياسيًّا واجتماعيًّا من «بابا عبده» وحتى «المصراوية»»، ومهما كان الموضوع بعيدًا في طرحه عن الواقع الاجتماعي والسياسيّ يوفقني الله للربط بين الذاتي والموضوعي والتاريخي والحالي والسياسيّ، وهذا جزء من التكوين الخاصِّ للشخصية الشعرية المنفتحة ثقافيًّا على كل المعرفة الإنسانية].

وردة زمان الغربة والأحزان

غنائية (١)

يا ورده بكريه في أواخر مواسمي

دلوقت.. وانا واقف أواجه مصيري

أنا باسألك: إنتي أنا.. ولاّ غيري؟!

وأنا أنا.. ولا عذابي طوى اسمي؟!

بكائية (١)

مركب على الشّعب طاح

القلع مكفي..

قلبي ملاح أسير

تلعب به ريح أمشير..

هجير الرياح
وضهري محني كسير
داير.. بادوّر ع الزمان اللي راح
آه يا زمان الحزن والتعاتير
على بابك المقفول..
بكيت مستجير
فين الصبا؟!..
فين الأمان والسماح؟!
وفينه راح..
حلمي البسيط الكبير؟!

غرق في جوف البير؟!
ولاّ انفلت..
من بين صوابعي..
ف توهة المشاوير؟!
ولاّ اندفن..
بين عالَمي المنهوك..
وشوك السرير؟!

ماشي..

الإيدين سابقاني زيّ الضرير

والكف مفتوح لفوق..

باصرخ على السماوات..

بصوتي الطلوق:

إمتى أوان الرعد؟!..

إمتى البروق؟!

إمتى البراق يرمح بي..

وسط الرياح؟!

سيل يا ندى..

غسّل عيون الصباح

إمتى يسيل..

وعد المطر في العروق؟!

وننفلت م الطوق..

بشوق الجناح؟!

غنائية (٢)

يا ورده بكريه ف أواخر طريقي

العيبه منَّا وفينا.. ولا ف زماننا؟!

إمتى الزمان الجافي ح يبلّ ريقي؟!

إمتى يسيل النيل وتضحك غيطاننا؟!

بكائية (٢)

طرف اللسان..

ملوي من النوّات

في شقوقه ملح البحر..

والخيبه!!

وبين صوابعي..

بيرجفوا الأموات

وانا بارتعش م البرد..

والعيبه..

آه يا زمان الخيبه بالويبه!

في النوّه..

لا الاخوات بيبقوا اخوات

ولا فيه محل لنجده ومروّات

ويا روح ما بعدك روح!!..

والطيبه

خَيَّه تجر الرّجل للسوّات

في النوّه..

صرخوا الخلق.. نسّوني

عِلْم اللي وعّوني ورسّوني

وورّثوني حكمة الأغوات

في النوّه..

لما اتبعتروا الغرقى

مدّيت لهم إيد أخّ..

شدوني

بخوفهم الملهوف حاوطوني

وغرقوني..

وداسوا ع الشيبه

دمّي نشف خوف..

واتخطف لوني

للمت حبي..

ورعبي..

وجنوني

عليّ قلبي دست..

ماهمّنيش..

لا صوت..

ولا رجوات

وقلتّ م الحبّات

شافوني

بالصرخه نادوني

سديت وداني.. ودمعي في عيوني

سبُّوني مره..

وغرقت الأصوات

ونجيت بروحي..

وشيء في قلبي مات

غنائية (٣)

يا ورده بكريه ف أواخر سنيني

يا زهره طاهره.. زيي في صغر سنِّي

مصلوب أنا بين ذكرياتي وحنيني

بين ضلمه اليأس وعذاب التمنِّي!!

بكائية (٣)

ع الشط مرمي بانُوح

على روحي؟!..

ولاّ ع اللي راح مني؟!

الجرح لهبوب الهوا مفتوح

والصرخه تشلب دمّ..

م النني؟!

وانا ع الصخور مشبوح

فتحت عيني ع المدى المنظور

من بين رموش ندبانة..

شفت النور

عمود دهب مكسور

النور غمز لي بعينه.. طمّنّي

رقص له جوه ضلوعي طير مدبوح

جرجرت رجلي..

والرجا المكسور
جزّيت على ضرسي..
انكسر سنِّي
حبيت على صخور البرور مقهور
أنيني هنِّي
«يا روح ما بعدك روح
اهرب بعيد من دمك المسفوح»
خيط التزيف..
بصِّيت له جنِّي
«اهرب
لا ييجي المد ويغطّيك
وذكريات الميّتين تطويك»
الدمع سال..
ريَّحني..
حنِّي
«اهرب..
لا ييجي الجزر ويساويك
بالغرقى وسط العاصف المخمور»

فتحت قمقم قلبي للجنِّي

وهربت زيّ القاتل المذعور

الذكريات..

أعداء محاوطينِّي

وانا في الطاحونه بادور

صرخت كما وحش الفلا المسعور

نفضتهم عنِّي..

ع البعد لاح النور.. ضعيف ميدور

كأنه ورد اصفر في عتمة سور

كأنه حضن صديق.. مستنِّي

غنائية (٤)

يا ورده بكريه ف أواخر دروبي

بصوتك النادي احضنيني وناديني

ودوِّبيني في عبيرك.. ودوبي

دوبي ف شرابيني العطاشى.. خديني

بكائية (٤)

أنا في الطريق مرمي

بانزف حَيَاتِي دمّ ع الأسفلت

الاسفلت تحتي.. بساط حديد محمي

بيجزّ في لحمي

ليلة بنهارها

لا اتداويت..

ولا كلت..

ولا ارتويت..

ولا م الجحيم انشلت..

لِضِلّ بيت..

والموت حجر طابق..

على صدري..

وأصرخ..

لم طلع صوتي

حواليّا الاقْدام دايرة تتسابق

وانا بانتظر موتي

ما بين زحام اقدام..

ولغو كلام..

– بكام؟!

– أنا بايع..

– أنا شاري
«بيبيعوا مين؟!»
باسأل قدم جاري
سؤالي ضاع واندسنا بالاقدام
غرقت في الغيبوبه..
مش داري..
مين اشتراني؟!
واشتراني بكام؟!
ما فقت غير وانا فوق زكيبه خيش
والأوضه حواليَّا ضلام في ضلام
وف إيدي شقفة عيش
وسمعت حسّ.. كأنه كسر رخام
ساقع..
ومسقي نبيت غتيت وحشيش
سرسب في ليل الرعب والأحلام
كأنه بيقول لي ومابيقولّيش:
«قوم من فراش الموت..
وخفّ وعيش..

انهض وكل عيش العبيد يا غلام»

قطمت قطمه..

بعد منها مفيش

حبيت اقول حاجه..

لقيتني بانام

غنائية (٥)

آخر المتمه..

أنا في الزحام محدوف

والدنيا عزّ الضهر.. مظْلمَه

وفي الهوا.

كرباج قليل الشوف

يهوي على كتوف الألوف.. لَمَّا

من الشَّقَا نصرخ وننسى الخوف

«آه يا زمان الوحده في اللمَّة!!»

صرخت مره.. صفّر الكرباج

مزع لي كتفي المنحني المكشوف

صرختنا مره سوا..

اتلوى الكرباج

وهاج..

كأنه عاصف الأمواج

خلاَّنا نترحّم على النوّات

ورجعنا محنيين ندُور ونطُوف

في سعينا المطهوم على الأقوات

بين خوف وخوف..

النار بتتغمى

ما تعرف المعروف من المتلوف

والعمر يبقى لا لون ولا معنى

واللقمة تبقى عقربه سامّه

وفراشنا يصبح شوك يمزّعنا.

بين خوف وخوف.. الخوف مغرّقنا

الخوف من الوحده يجمّعنا

والخوف من اللمَّه يفرقنا

والكلمه..

لما نقولها..

قبل النطق تفزعنا

نبلعها تاني ونكتم الأصوات

تتفتفت الكلمات بواقي حرف

لا تطول قرار الطين..

ولا السماوات

بين خوف وخوف..

ريش الجناح منتوف

ويا خوفنا م الجايّات

عيش العبيد عفّن على لساني

تمتمت بالدعوات وبالصلوات

سرح العفن على حلقي.. قسَّاني

لملمت تفل العزم في كياني

في الليل..

وفرّيت من حياة الاموات

رمل الفلا..

طاطى لي.. حيّاني

ريح الخلا.. صرخ في أحضاني:

— «ح تعيش لوحدك وحش في الفلوات؟!»

اتفجرت صرخه في شرياني:

– «أعيش لوحدي وحش في الفلوات

ولا أعيش ميّت في دنيا مَوات؟»

....

كوني يا ريح الجنون..

مشواري.. وحصاني..

بكائية (٥)

يا ورده بكريه ف أواخر مَسيرتي

فوحي بعبير سرّك يا نادية وبوحي

ردِّي سؤالي.. هدهدي ف قلبي حيرتي

من روحي باهرب؟! ولا باهرب بروحي؟!

مع الورده (٦)

أنا في الخلا وحدي..

باضم روحي بشوق..

«واقول.. وأحدِي..

«انا ارتضيتَك يا الفلا المهجور

تكون لي بيتي..

وسكني..

ولحدي»

أنا هنا ملك الأراضي البور

الأَرْبع رياح حراس على بابي

(مملكتي ماهاش سور!)

أنا الوزير..

رب الحكم والشور

العشب الأَخضر نام على اعتابي

أنا الرعايا..

في الرحايا بادور

صابر على مابي

انا هنا الفلاَّح والجابي

الكل في واحد وحيد ممرور

الريح تطيح وتزوم حواليًا

والخوف..

وضلّ الموت..

في ركابي

يا جريح يانا..

ما دقت يوم راحه

الغرقى لسه مكلبشين فيَّا

وعيون عبيد الأرض نوَّاحه

دموعهم المقهوره في عينيا

وعلى المدى..

صحرا بلا واحه

بتمد روحي في رياحها جدور

وكعوبي.. فوق الرمله سوًّاحه

أيام..

تجر شهور..

تجر دهور

وغنوتي مجروحه.. جرّاحه:

«يا صحرا..

يا جفره..

يا بحر رمال

الجنه من غير ناس جحيم مسعور

يا ماضي..

مات في الماضي..

ما له حضور

يا زمن بلا بكره.. بلا أطفال..

أنا إيه رماني ف جُبّك المسحور؟!

بامزمز الاحزان على مهلي..

ما اعرفش إيه صحّى في قلبي..

شوقي للترحال

قاصد ديار أهلي

لا عرفت ليه راجع؟!

ولا منين جيت

نسيت مرارة حكمتي وجهلي

ونسيت عذاب التَوَّه.. لما نجيت

للوحده في اللمَّه وضلام البيت

كل اللي شفته..

وشوش بتنده لي

وجدّتي المنسيه في الحواديت

للمت قلبي المنكسر.. ومشيت

ع البعد..

شفت خيال مزَهْزَهْ لي

ناداني صوته النادي

قمت جريت

ووقعت.. وجريت تاني.. تاني وجيت

لقيتك انتي..

فوق على التلَّه

شجره وحيده في الخلا..

زيي..

بورده حمرا وحيده بتحيي

رميت سلامي..

وانحنيت صلّيت:

يا ورده طالعه في أرض معتلّه

يا ورده حيّه ف دنيا بتعيّي

الشمس فوقك نار جحيم طالّه

وانتي بترمي تحتك الضلّه

ضلّك لمين فارشاه؟!

يا ورده ناديه في هجير الروح

عطرك لمين بيفوح؟!

لمين بيبوح؟!

الورده همست لي بصوت مجروح

«ادِّي اللي عندك..

وامتثل لله..

لا بُدّ يوم ييجي اللي يتلقّاه»

غنائية أخيرة

يا ورده بكريه ف أواخر مواسمي

لونك طريقي.. شوق عبيرك مصيري

لولاكي كان زمن البلاهه طوى اسمى

ياما نفسي اكون زيِّك وخيري لغيري

(١٩٨٣)[٦]

هوامش الفصل الثالث

١ - «رحلة»، قصيدة شعرية من ديوان «في العتمة» للشاعر سيد حجاب.

٢- الأديب سمير الفيل، إضاءة ٧٧.. ذكريات عن الشعر، والعمر، والأصدقاء... إلى الشاعر الجميل حلمي سالم.

٣- «سبع كاسات»، قصيدة شعرية للشاعر سيد حجاب.

٤- شهادة حول شعر العامِّية المصرية، للشاعر سمير الفيل.

٥- جريدة «المصري اليوم» سيد حجاب.

٦- «وردة زمان الغربة والأحزان»، قصيدة شعرية من ديوان «نُصّ الطَّريق» للشاعر سيد حجاب.

الفصل الرابع

المشهدية في تجرِبة سيد حجاب الإبداعية
قراءة بصرية ودلالية حول ظلال التجرِبة

من ديوان «صَيَّاد وجِنِّيَّة» (١٩٦١)

«كل خطاب حجاب..» (محيي الدين بن عربي).

في رحلة أقرب ما تكون إلى رحلة الإنسان في الوجود -لا في البحر فقط- يأخذنا الشاعر سيد حجاب عبر سبعة مشاهد مختلفة، كأننا نجوب بدواخلنا قبل ظواهرنا عبر رحلة وجودنا الكوني بهذا العالَم، من مشهد إلى آخر مختلف، لغة وحالة وتصويرا وإيحاءً ورمزا..

وقبل أن نمر عبر هذه المشاهد لنرى ونسمع ونحسّ بما يدور، نتوقف قليلاً أمام هذا العنوان «صيَّاد وجنّية»، لا أقول في الذاكرة المصرية فقط، بل في الذاكرة العربية ككلٍّ يرتبط دائمًا وأبدًا عالَم الصيد بالجنّية، أو «عروس البحر» كما نطلق عليها دائمًا وأبدًا في الأرياف ووجه بحري عمومًا، وكثيرًا ما نتناوب الحكايات حولها، من مقتلها للشيخ إسماعين وهو في طريقة لأذان الفجر بالمسجد المجاور لشطّ البحر ذات مرة، وقد وجدنا على ظهره آثارًا لسبعة كفوف واضحة كأنها إشارة تحذير للجميع، وتارة أخرى حين تتلون وتتشكل مرة في شكل أرنب صغير كلما اقتربنا منه للإمساك به ازداد حجمه طولاً وعرضًا إلى أن نقع في الهلاك، أو تتشكل في صورة كلب أسود كرمز دالٍّ للشيطان، أو في صورة امرأة جميلة جدًّا يتلألأ شعرها الذهبي الطويل جدًّا في انعكاس ضوء القمر عليه، ولا نتعرف مظهرها إلاَّ بالاقتراب منها، وبخاصة أعينها الطولية المشرعة، جسدها الذي يمثل نصفه العلوي الإنسان مع الاختلاف في الهيئة، ويمثل نصفها السفلي النصف السفلي للسمكة، والجنّية لا تظهر في العادة إلاَّ بعد منتصف الليل، على شواطئ البحار والأنهار

والترع والمصارف -في الحكاية الشعبية- وإن كانت هذه القاعدة مستثناه في بعض الأحيان، حيث كانت تظهر في وقت القيَّالة الحامية الوطيس من حرارتها، وهي تقف على بير الساقية عبر أراضي الفلاّحين البعيدة عن العمار والضوضاء لتختار خليلها ونديمها الذي تقرره هي.

فالجنّية عبر تراثنا الشعبي -غالبًا- تأخذ ولا تعطي، تقبض ولا تمنح، فنحن معشر البشر سبب رئيسي في إزعاجها المستمرّ، ليلاً ونهارًا، فنحن لا نرتاد البحر نهارًا تاركين لها الليل ولأولادها ليهنؤوا بحياتهم ومعيشتهم التي كُتبت عليهم، وبالتالي فهي تدافع عن أرضها ووطنها وحياتها وأولادها، وحبها وعشقها أحيانًا، ودائمًا وأبدًا ظلت العلاقة ما بين معشر البشر -الصيَّادين وغيرهم- سيئة وغير متناغمة، ومع ذلك -كما يروي- فقد كانت الجنّية حريصة كل الحرص بالقرى والنجوع والعزب والكفور على أن تأخذ من أيِّهم شاءت عريسًا، وهي عادة شبه سنوية، ودائمًا ما كان هذا العريس يعود ميتًا في نهاية اليوم أو بعد عدة أيام، وقد لا يعود نهائيًّا.

الشاعر ينهل من التراث الشعبي ما يشاء من قصص وحواديت وأحاجي الجنّية المختلفة، ليطوعها ويعيد توظيفها بشكل مغاير تمامًا لمَا تعودته الذائقة الشعبية المصرية والعربية، ففعل القتل والإيذاء والضرر هنا لا يكون مصدره الجنّية أو عالَم الجان، بل العكس من ذلك تمامًا.

والثانية هي أن الصيَّاد في طريقه ليلاً من خلال قاربه وفلوكته لاصطياد السمك بأنواعه المختلفة كرزقه اليومي الذي تَعَوَّدَهُ من خلال عمله كصيَّاد، لا لاصطياد جنّية!

مَن اصطاد مَن؟

قصيدة «صياد وجنية»

المشهد الأول:

يبدأ الشاعر قصيدته بطرح الأسئلة، وهذا ما يُحيلُنا بدورنا إلى المقولة المعروفة، من أن الفن كافة هو سؤال كبير نظلُّ نطرحه من قصيدة إلى أخرى، ومن مقطوعة موسيقية إلى أخرى، ومن لوحة تشكيلية إلى أخرى وهكذا بحثًا عن إجابة، قد لا نجدها في نهاية مشوارنا الوجودي والإبداعي معًا، وهكذا تكون بداية الشاعر مع قصيدته:

مين دي اللي ماشية ع الشطوط بتنوّح؟!

مين دي يا رجالة؟!

ومن خلال حالة النّواح، والنّواح متى؟ النّواح ليلاً، وعلى شاطئ البحر، ممَّا يسترعي انتباه الجميع لا الشاعر فقط، هل هو نواح لأم غرق طفلها، أم لزوجة غرق زوجها، أم... أم...؟ الزمان والمكان والحدث معًا يسترعي الانتباه والترقب والانتظار، وهذا ما يحسب للشاعر في معظم قصائده، من خلال قدرته على اصطياد ليس الجنّية فقط، ولكن اصطياد أذن المستمع وعين القارئ معًا، اللذين يلهثان معًا بين سطور القصيدة في حالة من التشوُّق للوصول إلى أبعادها المختلفة.

كأن الشاعر يلمح في ظلمة الليل البهيم الخيال المتحرك، وقد قرر من البداية أنه يلمح هذا الخيال الأنثوي لا الذكوري وهو وسط حشد من الرجال زملائه الصيَّادين في البحر، وعيناه ترقبان ما يتحرك على الشطّ، وأذنه تسمع هذا الصوت الأنثوي القادم من الشط أيضًا، لدرجة أنه قد حدَّد معالم الصوت الصادر بفعل النّواح وليس أي شيء آخر.

أُمَ الشعور

محلولة لكعوبها

أم القدم حافية.. وعمّالة..

ينقل تراب الشط ديل توبها

لينتقل بنا الشاعر من مرحلة اللمح، والرؤية الخيالية والشبحية البسيطة للغاية، إلى الرؤية اليقينية بدرجة ما، التي تجعله يبدأ في وصف الشكل بشكل واضح ومرئي له عن قرب وليس كما سبق بالفقرة السابقة، ورغم كل هذا الوصف، يظل السؤال عالقًا بلسان الشاعر، كأن كل هذا الوصف المذكور: الشعور/ الكعوب/ القدم/ حافية/ عمّالة/ التراب/ الشط/ الديل/ التوب... كل هذا لا يكفي لرؤية يقينية حقيقية واضحة تستطيع أن تؤكّد ماهية هذه المتحركة النائحة بدرجة من المصداقية، وهذا ما يجعل الشاعر، يعاود طرح السؤال مرة ثانية، وبصيغة مختلفة عمَّا سبق: مين دي؟!

كأن كل ما سبق من حالة وصفية لهذه المتحركة، لم تصل بالشاعر إلى حالة اليقين بعد، بل جعلته ما زال واقفًا بين بين، ربما بين مصدِّق وغير مصدِّق لِمَا يرى أمامه من هيئة وشكل وتكوين في لحظة واحدة، إلى أن تكون إجابتة الأكيدة في نهاية الشطر الشعري، وعلى لسانه لا على لسان مَن معه من رجال، كأن صدمة اللحظة ومفاجأتها ألجمت الجميع، وتوقُّع هذا الصيَّاد -تحديدًا- الشاعر، جعل الأمر يبدو إليه ليس صدمة ولا مفاجأة تُعمي النظر وتُخرِس اللسان، ولذا فما كان منه إلا أن قال:

.. أهية قربت.. أها.!!

أيوه عرفتك آه.. يا جنّية؟

يتعامل الشاعر مع سطوره الشعرية كأنها كادرات سينمائية في حالة قطع ووصل متصلة منفصلة، ففي السطرين السابقين نحن لا نتعامل مع فعل القراءة فحسب، ولكن نقرأ ونرى ونحسّ معًا، منذ لحظة اقترابها، إلى وصول الشاعر إلى حالة اليقينية من التأكد من هويتها، وحتى إجابته الأخيرة والأكيدة حول ماهية هذا المتحرك في حالة من النّواح، نحن أمام مشاهد متعددة، وكثيرًا ما تقوم قصائد الشاعر سيد حجاب على فعل الجملة المرتبطة بالصورة، وهنا لا أقصد الصورة الشعرية فحسب، ولكن الصورة المشهدية المتحركة والمتزامنة بارتباطها العضوي مع السطر الشعري ليكوِّنا حالة واحدة من التناغم.

المشهد الثاني:

طرح الشاعر في المشهد الأول التَّقْدِمَة والتعريف وشهادة البيانات الكاملة عن الشخصية المحورية لروايته الشعرية ألا وهي «الجنّية» وقدرًا كبيرًا من الأجواء المحيطة بها -الجنّية- وبقدر ما عن الصيَّادين المخاطبين من قبل الشاعر عبر أسئلته المختلفة، ليكون المشهد الثاني تتمَّة التعريف عن شخصية هذا الصيَّاد، وطبيعته مع البحر، والبحر معه، في فقرتين شعريتين مختلفتين في الشكل والمضمون إذ يقول الشاعر:

صيَّاد أنا والبحر يعرفني

مهما يصرّخ لم يخوِّفني

لا نلمح في هذا الشطر الشعري كل ما يقال عن البحر الغادر والغاضب والثائر، والموج الهدّار الذي يطوى الجميع -في غضبته- بين جوانحه، بل نحن بصدد لون جديد، حيث أَنْسَنَ الشاعر البحرَ فأصبح أباه وهو ابنه، ولنا أن نتخيل -نحن- العلاقة بين الولد ووالده، فمهما كان غضب البحر وثورته العارمة فهي لا تنال من ابنه شيئًا، والعلاقة القائمة بينهما جعلت هناك الكثير من القواعد والأسس التي لا تفزع الابن من ثورة الأب وغضبه:

عارفه.. دا ابويا

وخطوته في الخير ومرجوعه

ليا.. بإيد حنّية..

لتظل هذه اليد الحانية للأب ممدودة دائمًا إلى الابن، بلا حدود أو فواصل أو درجات لما يقدمه له:

.. ويطبطب على قلوعي

مرجوع أبويا ليا..

.. وأنا لآبا مرجوعي

ولا فرق هنا بين «ضلوعي» و«قلوعي»، فهما هنا واحد، ما بين فعل أن يربت على ضلوعه أو قلوعه فكلاهما يعطيان معنًى واحدًا لأواصر تلك العلاقة التي ما تنتهي لتبدأ، مشيرة في نهايتها أن الأب للابن، والابن عودته الأولى والأخيرة إلى أحضان هذا الأب الحاني..

المفردة هنا عند سيد حجاب مفردة قوَّالة ودالَّة ورامزة، ومنشدة، ومدَّاحة، ومغرِّدة، ونائحة، ونادبة، وجالبة، وشاطحة، وغير متسامحة، فالمفردة بحر، وجنّية، وموج، وناي، وونس، وأنين، المفردة هنا مفردة حية بمعنى الكلمة إنها مفردة تنبض بالحياة على قدمين وفم وعينين وقلب وكل ما يتمتع به الكائن الحي عمومًا، لذلك تقدم المفردة الشعرية في سطور شعر سيد حجاب الكثير من شكلها الظاهري صورة وحسًّا ووجدانًا، والكثير الموارب خلف شكلها كمفردة وموقعها في الجملة تأويلاً وتخيلاً محتمَلاً لا يقينًا، ممَّا يضيف بُعدًا جماليًّا متجاوزًا في تجربة سيد حجاب عمومًا، لا قصيدة بعينها، وبخاصة تجرِبة سيد حجاب في هذا الديوان على وجه الخصوص، وتجربته الإبداعية ككل تتمتع بهذا القدر من المفردات الحية، التي تبرز قيمتها في ظهورها بالجملة الشعرية تارة، وتوحي وتشير بقيمتها في كمونها خلف واجهتها الظاهرة بما هو أكثر وأكثر.

مؤكِّدًا هُوِيَّته يشير الشاعر في المشهد٢ ومؤكدًا أيضًا صُلبَه عبر انتمائه إلى هذا الوالد البحر، وانتمائه إليه ابنًا، وهو يسري في ضلوعه وصلبه...

صيَّاد أنا..

صيَّاد أنا والبحر في ضلوعي

لتغازل الصورة الشعرية البراقة نسيم التعارف بينهما والانتماء الملازم لهما معًا، هذه الأمواج المتلاطمة ليلاً ليست أكثر من صوت ناي يؤنس الصيَّاد الابن في رحلته عبر دروب ومنعطفات الأب، خلال هذا الليل الطويل الحالك الظلمة:

والموجه ناي..

في الليل يونّسني

لينتقل الخطاب الشعري للشاعر الصيَّاد إلى الموج الناي، والناي الموج، الذي يؤنس وحشة الصيَّاد عبر دهاليز هذا الليل، مطالبًا الناي/الموج، الموج/الناي، أن يحكي له عن أبيه البحر حواديته وحكاياته التي لا تنتهي، وهذا ما يحيلنا إلى كلمة الأستاذ سليم نصر لسيد حجاب طالب الثانوي، وها هي بداية الحواديت، بدت جليَّة في الصورة والمشهد، بداية من حواديت البحر، التي سوف يقصُّها الموج الناي على الصيَّاد.

وهنا لم يكُن صوت الناي الذي يخاطبه الصيَّاد سوى أنَّات هذا الموج، وليست لحظات هديره وثورته الغاضبة، بل أنَّات آلامه ومواجعه وهمومه وأسقامه، إذ يقول الشاعر:

ونّاس يا ناي الموج.. يا أناته

سّمعني عن بحري..

.. وغني لي حكاياته

المشهد الثالث:

في هذا المشهد الشعري الثالث لم يكتفِ الشاعر الحَكَّاء بأن يكون البحر أباه، وهو ابنه من صلبه وعضده فقط، بل ما هو أكثر من ذلك وهو أن ندور في فلك الحواديت الشعبية الحقيقية، ما بين يس وبهية، وشفيقة ومتولي، ولكن مع الخلاف والاختلاف شكلاً ومضمونًا، لا من حيث الربابة فقط التي تجمع ما بين الحكايتين بنغم عذب ومؤلم في آن، ولكن القصة هنا بين إنس وجان، بين صيَّاد

وجنّية البحر وعروسته المشتهاة، التي تختار بنفسها من يلائمها من أبناء الإنس كيفما تشاء، ومن أي بحر تشاء، وفي الوقت والميعاد الذي تراه مناسبًا لها، فالشاعر سيد حجاب لا يغزل بنوله القريب الشبه من نول غاندي خيوطنا العادية، بل خيوطه الخاصَّة، التي لا تشبه خيوطنا قدر تشابُهها مع خيوط غاندي، إنهما معًا يغزلان على نول الأمل، خيوطًا للحرِّية والتحرُّر، والعدل، والمساواة، والحق والفضيلة والمبادئ، فما أصعب تروس هذا النول، وما أرقَّ خيوطه من خيوط لا تتكرر في غزلها ونسجها!

يستلهم الشاعر سيد حجاب حواديتنا القديمة الجديدة، فيُلبسُها ثوبًا جديدًا مغايرًا، ويطرحها علينا في ألَقها النوراني، ولغتها الحريرية حينًا، والمدببة أحيانًا كثيرة في ظهر الظالم وربما في قلبه، بين الشابّ -الصيَّاد- الذي أحبَّته الجنّية فأحبها، وهو غير طارح علينا جميعًا الوصف واللون والشكل لهذا الجمال الأنثوي الذي لا يقاوَم من خلال صفاته المختلفة، كما يقول الشاعر:

الشابّ حبّ.. وخاوَى جنّية

طرح الشبك بالليل.. طلعت له

بعيون ملاليَّة

بجفون هلاليَّة

بكفوف محنيَّة

ما هذه النظرة الرجولية الثاقبة؟ وما تلك اللمحة الخاطفة التي سرقت -لا لمحت- كل الأشياء في ومضة خاطفة، من العيون/ الجفون/ الكفوف، وليس هذا فقط، ولكن التأكيد على هذه الكفوف الملوَّنة بفعل الحنَّاء في ليل الصيد؟

كأننا بصدد بطاقة التعارف الأولى على هذه الشخصية الجديدة الوافدة علينا كرزق معادل للسمك إثر طرح شبكة الصيَّاد بالبحر، بل والأكثر من ذلك كما هو معروف لدينا بالقرى والنجوع والعِزَب، أن الجنّية مرادف الخوف والفزع والهلع والمصائب القادمة الحائمة على قرانا وأولادنا معًا، ولكننا هنا بصدد جنّية أخرى غير تلك التي عشَّشت في الذاكرة الجمعية، وفي المفهوم الشعبي لدينا، فهي الجنّية اسمًا التي نعرفها فتصطك مفاصلنا، ولكن ليست فعلاً، هي فقط اسمًا، فنحن بصدد جنّية تداعب وتلاعب وترقص، وصيَّاد يتناوب معها الدور في الرقص بمجدافه على سطح المياه، حتى إن نجوم السماء قد أحنت قامتها الطويلة والبعيدة لمرآهما، ونستطيع أن نلمح بين سطور هذا المشهد الشعري مدى استعداد الصيَّاد لملاقاة محبوبته -الجنّية- كأنه كان مستعدًّا لهذه المقابلة، ولهذه اللحظة من لحظات التلاقي بعد انتظار طال، إذ يقول الشاعر:

رقصت على فلوكته وغنّت له

دندن بمجدافه على الميَّة

شاف النجوم..

لعينيه مطاطية

لنرَ هنا كيف يتلاعب الشاعر باللفظ والصوت معًا مكونًا نغمًا خاصًّا لمشهده الشعري، بعيد تمام البعد عن إيقاعات الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويبتكر شكلاً جديدًا ومتجاوزًا لجملته الشعرية، لا عبر الصورة الشعرية فقط، ولكن عبر هذا الإشباع الصوتي المتوالد عبر هذه المفردات والجمل المختلفة التي أسهم فيها حرف «الدال» على وجه التحديد بدور كبير:

في البحر مدّت يدّ.. وادّت له

بالقلب ودّت له

بالشفة مدّت له

الخير بإيدها الحلوة وادّت له

شدت له من خير القرار ياما

لكن يا عين.. الدنيا دوّامة

ما تدومش لكن دايرة دوامة

حُسَّاده عرفوا قصته..

.. تبعوه

وهو منتبه في نفس اللحظة للحالة الدرامية المركبة لقصيدته من مشهد إلى آخر، لتكون بداية الطريق، ونهاية المشهد الثالث هي ظهور الأصدقاء للوهلة الأولى في القصيدة، الذين كانوا مجرَّد نكرة غير معروفين في المشهدين الأول والثاني معًا، ويكون وجود الأصدقاء هنا ليس من باب الفرح، أو من باب الخوف على صيَّاد زميلهم، ولكن من باب الحسد على ما وصل إليه، وهو تلك الجنّية..

حُساده عرفوا قصّته..

.. تبعوه

وهنا في هذا المقطع الشعري منذ لحظة بدايته «دندن» نرى كيف يتلاعب الشاعر بكل مكونات حرف الدال، مستخرجًا منه كل مكوناته اللغوية، من معنى

إلى آخَر، ومن صفة إلى صفة أخرى مغايرة، ولنتأمل هذه الدرجات الصوتية المختلفة لحرف الدال من معنى إلى آخر، وكذلك تلك الدلالات المتفجرة عن هذا الاستخدام الدلالي لحرف واحد من مكان إلى آخر، والناتج عن هذا الجرس الموسيقي المنغَّم لا بفعل الإيقاع، ولكن بفعل ودلالة حرف الدال من جملة إلى غيرها:

في البحر مدّت يَدّ.. وادّت له

بالقلب ودّت له

بالشفة مدّت له

إلى أن ينتقل بنا الشاعر من منطقة إلى أخرى، ومن مخبأ دلالات إلى آخر مختلف، وهذه المرة مستخدما فيها حرف «الميم» بمختلف تنويعات: «ياما/ دوّامة/ دوامة»:

شدت له من خير القرار ياما

لكن يا عين.. الدنيا دوّامة

ما تدومش لكن دايرة دوّامة

يقول الشاعر والناقد محمود الحلواني في دراسته النقدية «الأرابيسك.. النسيج الشعري عند سيد حجاب»(١):

[شعرية سيد حجاب كما تتجلى في قصائده، تتسم بعدد من السمات التي لا يمكن أن يخطئها القارئ، نظرًا إلى تَمَيُّزها بالإلحاح القوي ودرجة عالية من التواتر والتكرار من قصيدة إلى أخرى.. لعل أولى هذه السمات وأهمها هي ما يمكن

أن نسميه بـــ«الإشباع الصوتي الإيقاعي»، ذلك الإشباع الذي يجعل سطره الشعري ثقيلاً وسميكًا وممتلئًا بالتفاصيل وعلاقات التقابل والتضادّ، إلى الدرجة التي يمكن معها اعتبار كل كلمة، بل كل حركة صوتية في هذا السطر، واقعة تتجادل صوتيًّا ومعنويًّا مع وقائع وأحداث صوتية أخرى على مستوى السطر كما على مستوى القصيدة، بما يؤدِّي إلى توليد معانٍ أكثر باطنية وسرية، ومع ذلك -وهذه مفارقة- أكثر دقة وحضورًا.. ذلك النسيج الصوتي الكثيف عند حجاب ينسرب إلى الحسّ مباشرة، من قبل حتى أن يفكر القارئ في ترجمة ما يقرأ إلى معانٍ ودلالات، وربما قبل أن يلتقط جمالية تشكيل الصور الجزئية والصورة الكلية في القصيدة..

تقول أصوات هذا النسيج قبل أن تقول دلالات كلماته.. الأصوات في نسيج سيد حجاب الشعري «هي الصورة الشفاهية الأصلية للغة قبل أن تحولها الكتابة إلى علاقات مرئية جامدة» حسب تعبير مصطفى ناصف «نظرية التأويل» أو إلى «عالَم غريب» حسب تعبير أفلاطون (د. مصطفى ناصف.. نظرية التأويل) وهي -عندي- ترتبط بعدة خصائص أخرى تميز شعر سيد حجاب، منها:

أنه يرتكز في تشكيل تجربته بما يمكن أن نسميه بـــ«الخيال الانفعالي» حيث يشتبك حجاب مع موضوعه -إن جاز لنا الحديث عن موضوع- بانفعاله، فيقوم هذا الانفعال بترسيم حدود تجربته الشعرية خالقا بيئتها الصوتية وأجنحتها التشكيلية وأفقها الخيالي، وباطنها العاطفي، انفعال حجاب يمسك بالعالَم ويستقرُّ به في أصواته النشطة، المتحركة، ليدور معه الخيال ملامسًا أبعاد تجربته الشعورية في تماسَّاتها المجرّبة بالعالَم الخارجي.. لا ينطلق خيال حجاب سعيًا وراء تشكيل صور

مفارقة للحسّ مهما كانت طرافتها، لا يجرّد، ولا يشكّل في فراغ، نستطيع كذلك القول إن الانفعال الحاضر بقوة في تجربته يجعل خياله خيالا «أيقونيا» يجسِّد، وليس خيالا «إشاريًّا» يومئ إلى شيء خارجه ويحيل إليه.. وهو ما ينعكس على الكلمات والأصوات التي تتحول معه إلى الأيقونية بالتبعية.

ولعل هذا يصلنا أيضًا بـــ«الخيال المادِّي» الذي يميز غاستون باشلار بينه وبين «الخيال الشكلي» من حيث فاعليتهما في الطبيعة وفي العقل الإنساني:

«في الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة، مثل الأزهار، في حين أن الخيال المادِّي يهدف إلى عكس ذلك، إلى إنتاج ما هو بُدائي وخالد في الوجود في داخل العقل الإنساني، يكون الخيال الشكلي مُغرَمًا بالطرافة، والجمال الفاتن، بالتنوُّع، وبالمفاجآت في الأحداث، بينما يتركز الخيال المادِّي على عناصر الديمومة في الأشياء. الخيال المادِّي في الإنسان وفي الطبيعة يفرز بذورا، وفي تلك البذور يكمن الشكل بعمق في المادة» (مقدِّمة إتيان غلسون... جماليات المكان لغاستون باشلار). والمادة التي يكمن فيها الشكل في شعر سيد حجاب هي نسيجه الصوتي الكثيف ذاته، بما يحمله هذا النسيج من موادَّ ذائبة هي ما تَبَقَّى من احتكاك ذاته بالعالَم، فالشكل ليس برَّانيًّا أو مفروضًا من الخارج، وليس قيمة هندسية خطَّط لها الوعي المجرَّد، ولكنه الثمرة التي تتفتق عنها الأصوات وطاقاتها، أحفظ قولاً ولا أذكر قائله يعرِّف الشعر بأنه «روح تتفتح شكلاً».

ولعلنا نزعم هنا أن ما سبق يمكنه أن يعيد تعزيف تلك الروح، ويصلنا بها أكثر وأعمق.

وفق هذا التصوُّر يمكننا ملامسة النسيج الشعري الكثيف الذي يميز تجربةِ

سيد حجاب في مجملها بدايةً -ربما- من «صيَّاد وجنّية»، ديوانه الأول الصادر عن دار «ابن عروس» ١٩٦٦ والذي تأكد بشكل أكثر وضوحًا وإلحاحًا في أعماله الكاملة التي تضمُّ ثلاثة دواوين: «في العتمة»، و«أصوات»، و«نُصّ الطَّريق»].

المشهد الرابع:

بين التقابل والتضادّ تكون الجملة الشعرية المكونة للصورة في معظم التجرِبة الإبداعية للشاعر سيد حجاب، وببساطة شديدة، ربما لدينا في الفلاّحين (وجه بحري) أو في الصعيد (وجه قبلي) يخشى الجميع من الطلوع والخروج المفاجئ غير المحسوب -لدينا- للجنّية، أو للعفاريت الليلية، أو لكليهما معًا، والصورة المعكوسة تكون في هذا المشهد الشعري، حيث تكون الجنّية هي الونس والرفيق، والمحبوب، ويد العون، والكف المطروحة بالخير والرزق الوفير، كل هذا عن هذه الجنّية التي تم أنسنتها بالقصيدة الشعرية، ليتحول الإنسان إلى فعل الجانّ والعفاريت والقَتَلة، وكل الأشياء المخيفة التي تترك آثارها في الذاكرة الجمعية للإنسان على مر العصور، وهنا في هذا المشهد وبقراءة متأنية نرى كيف تم تبديل الأدوار والمهامّ والوظائف والسلوك والفعَال ما بين الإنسان والجانّ في لحظة مباغتة، لنفرّ قليلاً بين هذه المفردات الدالَّة المشعَّة بخوفها وفزعها حول المكان ومن فيه:

حُسَّاده/ الليل/ عفاريت/ هدومهم/ سود/ القلوب/ سودا/ عيون/ البنادق/ قلب/ عِداه/ خرم/ الرصاص/ ضهره... بِمَ نستطيع أن نخرج من خلال هذه المفردات الجزئية لمكونات البنية العضوية للمشهد، غير حالات عدة من الترقب، والتوجُّس، والخوف الذي تصطك له المفاصل، بعيدًا عن مكونات الجملة الشعرية،

فما بالنا ونحن بين أتون هذا المشهد السينمائي بكل تفاصيله، أو كما يقول الشاعر:

حُسَّاده عرفوا قصته..

.. تبعوه

طلعوا له نُصّ الليل عفاريت ليل

زيّ السواحلية هدومهم سود

سودا هدومهم.. والقلوب سودا

وعيون بنادقهم كما قلب الحسود سودا

صابوه عداه

خرم الرصاص ضهره

نرى هنا أن فعل القتل والخنق والغرق معكوس تمام، ففعل القتل -كما قلنا سابقًا- من فعل الإنسان وليست الجنّية، لنلمح تلك المفارقة التي تجمع ما بين الهدوم/ القلوب/ وعيون البنادق، واجتماعهم في اللون والهدف، كما لا يفوتنا في ذاكرتنا الشعبية المحفورة بالحواديت والحكايات حول الجان والعفاريت، والتي قد نجهل من خلالها ولو بعضًا من أماكن وجودهم بشكل قطعي، ولكن اتفقت الرؤية والحدث معًا على زمان وجودهم ومواقيتهم لدى الجميع من أنهم لا يظهرون -في الغالب- إلاّ بعد منتصف الليل:

حُسَّاده عرفوا قصته..

.. تبعوه

طلعوا له نص الليل عفاريت ليل

وهذا يُحيلُنِي مرة ثانية إلى هذه التراكيب المعكوسة ما بين الفعل الإنساني وفعل الجان، واختلافات الزمان والمكان، وتبديل الأدوار بينهما.

لينتقل بنا الشاعر إلى صوره الشعرية الأخاذة الزئبقية، متعددة الدلالات:

عين القمر بالغيمة مسدودة

جنِّـــيِّته في حضنه وجروحه في ظهره

الدمّ آهة حمرا ممدودة

الدمّ سال..

الشابّ عمره سال

جنِّـــيِّته تقفل جروحه بحبها.. بالشال

وجروحه في ضهره

بتشرّ عمر لحدّ ما طول العذاب قهره

وف ننّي عينه كلمة.. ما بتنقال

.. عشانكم انتم يا حبايبي أمو..

وبقِيةْ حروف الكلمة بتقطموا

بهذا القدر من الصور الشعرية المتعاقبة والكثيرة والدالّة والمؤثرة، يطرح الشاعر سيد حجاب مشهد الموت/ القتل/ خيانة الأصدقاء/ الحسد القاتل/...

كما هو دائمًا في معظم أعماله الإبداعية يجمع ما بين الصوت واللون معًا في حالة رائعة تعبر عن الموقف:

الدم آهة حمرا ممدودة

والمفارقة الشعرية المتجاوزة ما بين حالة السيولة المتدفقة ما بين الدم والعمر معًا:

الدم سال..

الشابّ عمره سال

لنقف أمام هذه المفردة، وأقول المفردة، العميقة المعنى والمغزى معًا من خلال دلالتها المعرفية والمشهدية في تكوين الصورة وهي «بتشرّ» إيحاءً بغزارة الدم المتدفق من الصيَّاد القتيل.

كأننا في هذه الفقرة السابقة أمام عَدُّودة بمعنى كلمة «عَدُّودة»، من قِبل القتيل والأصدقاء والجنّية، والعمر الذي مضى، والدم المنهمر، وأشياء كثيرة تحتملها أجواء هذه العدُّودة بهذه الفقرة، للتعبير على هذه الحالة من حالات الغدر والخيانة.

ورغم ذلك يظل السؤال المولود حديثًا يناوش الذهن والوجدان معًا، من قبل القتيل، وهو في لحظات احتضاره إذ يقول:

.. عشانكم أنتم يا حبايبي أمو..

وبقِيةْ حروف الكلمة بتقطموا

مَن إذن هؤلاء الحبايب الذين يضحِّي الصيَّاد من أجلهم؟!

وحين تختلط المفاهيم، حين يصبح الأصدقاء هم الأعداء، ومن نخافهم ونخشاهم هم الأقرب إلينا في تضميد جراحاتنا، فإلى مَن نلجأ؟ وإلى مَن نلوذ بجروحنا الغائرة.. في زمن أصبح فيه العدو هو المرئي والمعلَن أمام أعيننا، والصديق هو العدو غير المرئي وغير المعلن، ولنا أن نقرِّر مدى نفاذ الطعنة التي تصيبنا من الأصدقاء والأهل، وأقربهم إلى حبل وريدنا؟

المشهد الخامس:

في هذا المشهد الشعري يعود الشاعر إلى تقنية العدُّودة الحجابية الخالصة، والمختلفة تمامًا بالإضافة والحذف عن العدُّودة المصرية سواء القديمة أو الحديثة منها، وإن كانت ممتدَّة منها، كأن قيام العدل في هذا الوجود الكوني لن يكون إلاَّ بعودة الروح إلى الصيَّاد وقيامه من مواته الطويل لمقابلة محبوبتة الجنّية، التي دثرته بين شعورها الطوال، وراحت تصلّي لإله البحر -تحديدًا- كي تلحق بمحبوبها، أو يعيده إله البحر إليها:

جنِّــيِّته فرشت شعور طوال

ع الجثة..

.. واترجت إله البحر..

.. صلَّت له

علشان تموت مثله

علشان يعود الشاب للدنيا يتمّ العدل

ليظلّ السؤال المخنوق بالحلق، ما بين الخروج والخفوت، ما بين الصعود وصعود الروح إلى بارئها، يظلّ هذا السؤال مؤشرًا فاصلاً وقاسما ما بين لحظتَي الحياة والموت كدالٍّ مشير صوب هؤلاء الذين يجب أن نكون دائمًا وأبدًا فداءً لهم، ولا قيمة للموت الذي يَهَب لهم الحياة والوجود.. ليكون السؤال: مَن هؤلاء المشار إليهم ما بين المشهد الرابع المخنوق، والمشهد الخامس الواضح الإعلان والتوجُّه؟

.. علشانكم انتم يا حبايبي أموت

لتعود جنِّية البحر مرة ثانية إلى صَلاتها متوسلة إلى إله البحر أن يعيد الروح إلى صيَّادها المحبوب، ولم تعُد تلك الشعور الطوال للجنّية دثارًا لجثة الصيَّاد فقط، كما سبق بنفس المشهد، بل أصبحت الجثة بين ثلاثة دثارات مختلفة الشكل واللون والمعنى اللفظي والدلالي المعرفي أيضًا، ما بين الشعور الطوال للجنّية/ دموع الجنّية/ صفار الموت..

لترحل به -الجنّية- إلى بلادها البعيدة العميقة بعد مضيّ عام على حالة الصيَّاد الميت، ما بين البكاء والنحيب والعديد والندب، ترحل به لينام جسده ويستقرّ فوق مرتبتها/ المجاز، ومخدتها/ المجاز، راحلة بذراعة، ذراعه فقط إلى أهله، كي يجعلوا من ذراعه إشارة وعلامة فوق باب المترل، وهنا أؤكد أن الإشارة هنا الذراع، والذراع فقط، لا أي شيء بديل عن هذه الذراع، رمزا للقوة، ومد يد العون، رمزا للبطش بكل من يقترب من هذا المترل والمساعدة معًا.

جنّية البحر الغريق صلّت

سنة.. ولا كلّت

والجثة متغطية بشعورها وبدموعها..

.. وْصفار الموت

سنة.. وآخرها

خدته بلادها ونيّمت جسده

فوق مرتبتها.. فوق مخدتها

وخدت دراعه لاهله في بلده

قالت لهم

.. «حطوا دراع الشاب فوق الباب

لاجل الندولة يعملوا له حساب»

كي تكون إشارة دالّة لكل من يقترب من هذا البيت، وذاك الباب من خلال هذه الذراع الممتدَّة المعلقة حرزًا وإشارة لكل من يبتغي بهم الشرّ، هؤلاء الذين تَغَنَّى بهم الصيَّاد في لحظات احتضاره بأكثر من شكل وتصريح معلن:

.. علشانكم انتم يا حبايبي أموت

أصبحت هذه الذراع القوية بمثابة الحماية، والحصن لهم في حياته، وبعد موته أيضًا، صوب كل من يريد بهم سوءًا أو شرًّا، أو حتى يحاول.

المشهد السادس:

من يومها..

.. والجنّية ماشية ع الشطوط بتنوّح

ماشية بشعور

محلولة لكعوبها

من خلال الربط البسيط ما بين المشهد الأول وهذا المشهد السادس نستطيع أن نلمح كيف استفاد الشاعر سيد حجاب من خلال تقنية «الفلاش باك» السينمائية من المشهد الأول وحتى هذا المشهد السادس في طرح رؤيته الشعرية، المحمَّلة بالكثير من الأفكار والتصوُّرات والمضامين المعرفية، ما بين بعض الرموز

الإشارية أو الدلالية الدالَّة «الجنّية/ الصيَّاد/ الأصدقاء/ الأهل» لنبحث معًا بين دهاليز هذه القصيدة الشعرية عن المدلول الحقيقي الذي يختفي خلف هذه السطور، ماذا يقصد ويعني وإلامَ يشير الشاعر سيد حجاب؟

فالحدوتة بالتأكيد ليست الجنّية والصيَّاد؟

ولكن هي آلاف الجنّيات والصيَّادين الذين ضَحَّوا بأنفسهم من أجل الجميع، قد يكون هذا الجميع هم الأهل/ الوطن/ الأصدقاء/ الإنسانية...

وربما كانوا أشياءَ أكثر مثالية كالعدل والحق والخير والحب والمبادئ والقيم والمُثُل والشهامة والنبل والأخلاق، ألخ..

سيد حجاب في هذه القصيدة الشعرية -تحديدا- في أعلى مستوياتها المعرفية المتعددة الدلالات يكتب سيد. حجاب الأمنية/ الحلم/ التروح إلى ما هو أجمل وأفضل و...

فنحن هنا بصدد الموت الذي مرادفه الحياة لا الموت، فالصيَّاد منذ لحظة موته هو ميت بالفعل ربما في نظر الجميع، ما عدا تلك الجنّية التي تتعامل معه كموت معنوي فقط، وحتى هذا المشهد السادس على لسان الشاعر إذ يقول:

ماشية بقدم حافية وعمّالة

ينقل تراب الشطّ ديل توبها

تسمع حكاوي البحر وتشوفها

وتروح تقولها ليلاتي لحبيبها

وحبيبها نايم.. في سريرها قتيل

فهي تحكي لحبيبها يوميًّا عن كل ما يصادفها وتسمعه من حكايات وحواديت عن أبيه البحر.. ليكون هذا المشهد -كما سبق ذكره- هو الرابط ما بين المشاهد كافة ابتداءً من المشهد الأول وحتى المشهد السادس، هي لحظة خاطفة للرؤية يسرقنا فيها الشاعر سيد حجاب منذ المشهد الأول، ونحن لا ندري -ولا نحاول أن ندري- ماذا يدور حولنا وبيننا، حتى هذا المشهد، لتكشف الحدوتة ربما عن بعض ما فيها ولو قليلاً، حتى نصل إلى مشهدها الختامي المباغت.

المشهد السابع:

على مدار القصيدة الشعرية «صيَّاد وجنّية» بمشاهدها المختلفة، ربما تلك هي الحركة الموسيقية المفاجئة المباغتة في آن، عبر هذا السطر الشعري، فكما يقولون في لغة الرواية الأدبية والعمل المسرحي والقصة القصيرة، الراوي مختفٍ تمامًا لا يكاد يظهر خلف شخصياته المرسومة بإمعان، كذلك الأمر هنا، ونحن بين الجنّية والصيَّاد والأصدقاء وربما الأهل في إشارات بسيطة جدًّا، حتى كان هذا الظهور الخاطف والمعنى في:

وسمعتهم بيقولوا في بلدنا

أي أن الشاعر هو ذاكرة جمعية كاملة تنطق بلسان واحد، ليعبِّر عن هموم الجماعة وآلامها وهمومها ومصيرها غير المرئي للجميع، إلاَّ أنه يستدرجنا من سؤال أصغر إلى أسئلة أكبر فأكبر، محركًا بدواخلنا تلك السواكن النائمة في محيط من السُّبات العميق، تحت بنود عدة ربما أبسطها «من قال لا أدرى فقد أفتى»، يكسر الشاعر سيد حجاب هذه السماكة الثقيلة لهذه الطبقة الداكنة من الصمت اللزج

والرضوخ والسكوت والخرس، لنظلّ نسأل عبر روايته الشعرية، ومن خلال سؤاله المفاجئ:

وسمعتهم بيقولوا في بلدنا

مَن سمع مَن؟

قد يكون هذا هو السؤال الأول الذي يجب أن نطرحه على أنفسنا.. حتى يعود الشاعر مكملاً سؤاله الثاني:

دي مخلِّفه منه

رجَّاله بعددنا

إذا كان الأمر كذلك من حيث كثرة هؤلاء الرجال التي قد أنجبتهم تلك الجنّية من هذا الصيَّاد، فيكون السؤال: أي رجال هؤلاء الذين يساوي عددهم عدد سكان أهل القرية، ولا يستطيعون الأخذ بالثأر لمقتل أبيهم؟

- هل هم رجال حقًّا، قد يكون السؤال بهذا الشكل قد شابَهُ شيء من الخطأ، ويجب أن يكون هكذا: هل نحن رجال فعلاً؟

إذا كانت إجابتنا بنعم، فلماذا لم نأخذ بثأر أبينا حتى هذه اللحظة؟ ربما ما زلنا نفكر في الطريقة والشكل والأدوات، وربما يحتاج الأمر منا إلى تشكيل عدد منا إلى لجان مختصَّة بالأدوات، وأخرى بطريقة الأخذ بالثأر، وأخرى بالمصالحة والمساومة، والمداومة والـ...

فليرحمنا الله جميعًا...

يقول الأستاذ الناقد إبراهيم فتحي تحت عنوان «الحساسية الشعبية (بنية الوجدان الشعبي) عند سيد حجاب»[٢]:

[لا تعبِّر قصائد سيد حجاب عن الوعي العامِّيّ للصيَّادين الذين يصطادهم خفَر السواحل ولا للفلاّحين وفقراء أهل المدن، ولن تجد لديه صورهم عن العالَم ومكانهم فيه، ولا تحيزاتهم وأذواقهم وتخيلاتهم عن حاجاتهم ومشاعرهم وميولهم ومعتقداتهم وإن حفلت القصائد بتناوُل حياتهم والتعاطف معهم، وتشكِّل قصائده بنية أخرى للوعي لا تقف عند سطح الممارسة اليومية وتتعمق في كل شيء لتصل إلى الجوهر والجذور، وفي بنية الحس الشعبي كما تقترحه الأشعار يستطيع الناس أن يخترقوا الأشكال الظاهرية للعلاقات، إنها تجرِبة الاختراق تتجاوز تجرِبة المعايشة المتكيفة عند «العامَّة» مع علاقات السيطرة والقهر.

وبنية الوجدان الشعبي في القصائد تحوى علاقات بين وقائع اجتماعية ووقائع وعي أدبية، إنها عند سيد حجاب تصورات أساسية توجه الوعي العملي لجماهير الشعب، كما تنظم العالَم المتخيل للشاعر في نفس الوقت، وهي تصورات جمعية فائقة للفرد. ولكن تكوين هذه البنية لا يقف عند حدود الوعي الفعلي للعامَّة، بل يخلق وعيًا ممكنًا على أقصى درجة من الكفاءة والتماسُك. إن الوعي الفعلي نلتقيه عند كثير من شعراء «العامِّية» حافلاً بالقصور والوهم والزيف في الأغنية والزجل والأدب الشعبي الرائج، ولكن البنية المتسقة للوعي الشعبي في أعلى مستويات إمكانه هي ما يحاول سيد حجاب الوصول إليه، وليس الشعر العظيم إلاَّ تشكيلاً وتحقيقًا وتخيُّلاً إبداعيًّا لبنية الوجدان الشعبي.

فنجد عند سيد حجاب لغة شعرية تقيم نموذجًا ثانيًا ممكنًا للعالَم فوق اللغة الطبيعية ونموذجها التلقائي، لها أعشاش الدلالة المميزة وعناقيد لفظية تُعَدُّ مراكز جذب للمعنى، وبنية القصيدة عنده تتميز بأن كل عناصرها في كل المستويات في توازٍ متبادَل وتقابُل متبادَل، وهي مشبعة دلاليًّا على نحو كثيف، ويعطي نسق

الروابط والصلات بين كل عناصر ومستويات القصيدة استقلالاً معيَّنًا عن نسق العلاقات والإشارات اللغوية، ممَّا يجعل القصيدة تبدو كأنها بنية مركَّبة تتطور على نحو مستقلٍ كأنها شجرة أو نهر أو كائن حي (لوتمان)].

في المحزنة (١٩٦٢)

إن قصيدة «في المحزنة» بهذه المفردة الضخمة الثقيلة على الأذن «المحزنة» والمعرَّفة بالألف واللام، وبهذا التاريخ المعنونة به القصيدة (١٩٦٢)، تجعلني أبحث وأنقِّب بين خلايا الدفاتر التاريخية والسياسيَّة والاجتماعية المختلفة، عن حال المحروسة (مصر) في هذا التاريخ أولاً، ربما قبل تاريخ القصيدة بأعوام قليلة، أو بعد نفس التاريخ بأعوام قليلة أيضًا، وربما حول نفس التاريخ ذاته.

ما بين صدور كتاب الأستاذ محمد حسنين هيكل «ما الذي جرى في سوريا»، ومنح جمال عبد الناصر حكمًا ذاتيًّا لمنطقة غزة، واتفاق إيفيان الذي أنهى الحرب والوجود الفرنسي في الجزائر، والاشتباكات الدائرة بين القوات السورية والإسرائيلية قرب بحيرة طبريا، وانعقاد أول مجلس وطني فلسطيني، واعتقال نيلسون مانديلا، ومحاولة اغتيال ملك الأردن حسين بن طلال واتهام مصر بالإعداد لها، ودعم جمال عبد الناصر عبد الله السلال قائد انقلاب اليمن، ووفاة صالح عبد الحي، والشيخ عبد الفتاح الشعشاعي...

بحثت في أضابير الكتب عن آثار وملامح تلك «المحزنة» ما بين الرجوع تاريخيًّا سنوات، والتقدُّم سنوات أخرى وصولاً إلى بشائر هذه المحزنة، فلم أعثر على محزنة قاصمة ومؤلمة وجارحة أسوأ من محزنة ليلة رأس السنة لعام ١٩٥٩.

لذا وجب الوقوف أمامها قليلاً، قبل الدخول إلى هذه القصيدة الشعرية التوّاقة والمؤرخة، والمكتوبة بهذا الشكل غير المألوف أو المعتاد في تاريخ العامِّية المصرية، منذ تاريخ هذه القصيدة الشعرية «في المحزنة ١٩٦٢» إلى الآن..

من حيث الحالة والحال، واختيار هذا الشكل «العدُّودة» أداة كاملة وطيعة للتعبير بهذا الشكل الذي يوحي ولا يعني، يومئ ولا يشير، ثم يصرِّح بغير لغة مكتوبة في قصيدة «في المحزنة».

في ليلة رأس السنة من عام ١٩٥٩، تَلَقَّى اليسار المصري بعمومه ضربة قاصمة ممثَّلة في اعتقال عناصر «الحزب الشيوعي المصري الموحد» كافة.

وكانوا -الحزب الشيوعي- في هذه الفترة والمرحلة التاريخية يُعَدُّون المبشّرين بالمستقبل القادم، والداعين إلى الحلم الاشتراكي الذي يراود الجميع أملاً في العدل والمساواة، والحرية والديمقراطية الحقيقية لكل أبناء الشعب المصري.

وكأن البسطاء والفقراء والمُعدَمين من طوائف الشعب المختلفة كافة، بمن فيهم من الكُتَّاب والمثقفين الطليعيين، كانوا يرون بزوغ الفجر والأمل المشرق عبر أفكار هؤلاء المبشّرين الخارجين من رحم الأرض والتربة المصرية السمراء، بحثًا عن حلم يأمل الجميع في تحقيقه على أرض الواقع المصري، إلاَّ أن الآمال قد تبخرت، والطموحات العريضة قد تهشمت على أرض الواقع البوليسي، وتلاشت سحابات الأمل في مآقي الأعين للجميع، بقرار الاعتقال المباغت لعناصر هذا التنظيم اليساري كافة.

وقد كانت مصر خارجة منذ سنوات قليلة (١٩٥٢-١٩٥٩) من محيط الرأسمالية الاستغلالية، وسيطرة رأس المال على مقاليد الحكم.

كما كانت تبدو البشائر الربيعية من قِبَل ضُبَّاط ثورة يوليو وزعيمها جمال

عبد الناصر، للتروح نحو الحلم الاشتراكي، لمحاولة فكِّ قيود العبودية والاستغلال عن العمال والفلاّحين ومختلف فئات الشعب المصري آنذاك.

حين اتخذ الزعيم جمال عبد الناصر قرارًا بتأميم شركة قناة السويس شركة مساهمة مصرية، وقفت جميع التنظيمات السياسيَّة اليسارية (الشيوعيين) معه وقفة واحدة، كما ساندتَ التنظيمات اليسارية كافة بمصر وخارج مصر حرب عبد الناصر ضد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، ليس هذا فقط، بل والعديد من الخطوات والقرارات التي اتخذها الزعيم جمال عبد الناصر، وقد حظيت جميعها بمساندة التيَّارات اليسارية المصرية وبخاصة الشيوعيون المصريون.

لم يكن بين حلم القيادة السياسيَّة -وقتذاك- ومجموعات التيَّارات السياسيَّة المختلفة، وتحديدًا الحزب الشيوعي المصري، تضارب ما أو تضادّ، لم يكن بينهما تعارض بل مساندة ومؤازرة من مختلف الأطياف السياسيَّة لحلم التحرُّر الوطني ممثَّلاً في الزعيم جمال عبد الناصر.

ولكن -بكل أسف- هناك الكثير ممَّا يتحمل تبعاته العهد الناصري، دون أن يكون للزعيم جمال عبد الناصر ذنب ملموس وواضح في ما اقترفته حاشية الحكم خلف ظهره.

ونظرًا إلى إيماني العميق أن اللعب بالكلمات عن تاريخ لم نشهده و لم نرَه، سوف يكون هو درجة من درجات العبث اللفظي والتلاعب غير المحبَّب إلى القارئ والمثقف معًا، فتعالوا لنرى ونسمع ونحس بمشهد واحد من آلاف المشاهد التي تكررت خلال سنوات طويلة أمضاها هؤلاء الشرفاء النبلاء خلف أقبية السجون بالمعتقَلات المختلفة، لنعود إلى كتاب الروائي الكبير صنع الله إبراهيم «يوميات الواحات»[٣].

إن ما يقدِّمه صنع الله إبراهيم على صفحات كتاب «يوميات الواحات» ليس إلاَّ سردًا وحشيًا للمرحلة التي أمضاها مع جمع كبير من كوادر المعارضة المصرية في معتقَل الواحات سيئ الصيت ومحاولة لتحليل الدروس المستفادة من هذه المرحلة القيمة الحقيقية للكتاب لا تكمن في كونه تاريخًا، وإنما في دعوته إلى تكاتف الجهود لكي تكوِّن كل تجرِبة تنتمي إلى المناخ الكابوسي الذي يحدثنا عنه تاريخًا، إلى أن لا تنتمي إلى حاضرنا، أو مستقبلنا، اللذَين نعرف جميعًا أن فيهما من الانكسارات والهزائم الوحشية ما يكفي، ويزيد.

لم تمكث مجموعة المعتقَلين التي كان صنع الله من بين أفرادها في الواحات كثيرًا، حيث تم ترحيلهم فجأة بعد أشهر قليلة إلى سجن القناطر الخيرية، ووُضعوا في مكان منعزل وحُرموا تمامًا فرصة الاختلاط بالسجناء العاديين والحصول على الصحف، كما مُنعوا من استخدام المكتبة ومن الاستماع إلى الراديو. وهناك فوجئ صنع الله بالصول العجوز «أبو رجيلة» الذي كان يتولى تدريبه في المقاومة الشعبية مسؤولاً عن الطابق الذي أقاموا فيه، وكان هذا الصول يستمتع بأن يجلس على مقعد وسط العنبر ويأمرهم بأن يمكثوا أمامه، وفي مقدمتهم شهدي عطية.

كانت تلك الفترة –حسب وصف صنع الله– قاسية حقًّا، فالمكان شديد البرودة وفراشهم مكون من «برش» من الليف وبطانية، وفُرض عليهم أن يضعوا هذا الفراش كل صباح خارج الزنازين التي تغلق عليهم حتى المساء، ويقضوا اليوم كله وهم يقفزون كالقرود التماسًا لبعض الدفء. وعلى الرغم من منع الكتب فلم يستطع مدير السجن منع الكتب السماوية الثلاثة فأتيح لصنع الله أن يقرأ التوراة والإنجيل، وأن يرى العلاقة القائمة بين الكتب السماوية الثلاثة والتجلّيات المختلفة

للحلم الإنساني بالعدل والمساواة، كما أن الحكايات التاريخية في التوراة والقرآن رَوَت عطشه للقصص، وشطح خياله في تطوير كثير منها.

في أواخر فبراير من العام التالي، نُقلوا إلى سجن الإسكندرية للمثول أمام محكمة عسكرية بتهمة التآمر لقلب نظام الحكم، وقبل المحاكمة بأسبوع -حسبما يذكر صنع الله- نشبت مُشَادَّة بين أحد ضباط السجن وزميل من الإسكندرية (حمدي مرسي) يهوى الملاكمة وسريع الانفعال، فما كان من الأخير إلاّ أن ردَّ عليه باللكمات، فأمر الضابط بإغلاق الزنازين وتجمع الحراس على الفور، وأمروهم بالخروج عرايا، حيث انهالوا عليهم بالضرب، وتم تجريد الزنازين من محتوياتها من الملابس والأطعمة، وعندما أعادوهم إليها فتح البابَ حارس متجهم سكب فوق أجسادهم العارية جردل البراز والبول.

رحلة شقاء

وتتواصل رحلة الشقاء لصنع الله ورفاقه حيث يُنقَلون بعد المحاكمة إلى معتقَل أبي زعبل الملحق بالليمان الشهير في ضواحي القاهرة، و لم يكن أغلبهم -حسب كلام صنع الله- يعلم أن إحدى الصفحات السوداء في التاريخ السياسيّ المصري الحديث تُكتب فيه، وهنا يأبى صنع الله أن يمرِّر هذا الجزء دون إشارة إلى ملامح من هذه الصفحات التي لم يعايش سوى جانب محدود منها مستعينًا بشهادات كثير من الكُتَّاب الذين مرُّوا بتلك التجرِبة ووصفهم تفاصيل عمليات التعذيب الذي استمرَّ ليل نهار وامتدَّ من الضرب والتجويع والإهانة المستمرَّة إلى العمل في تكسير البازلت، وصُعِّد حتى بلغ جرعة الحد الفاصل بين الحياة والموت.

بل وتصل المفارقة أو السخرية ذروتها إلى الحد الذي لا يجد معه المرء سوى الضحك أو البكاء، فالأمران سيَّان في هذه الحالة، حين يذكر لنا صنع الله ضمن رواياته عن هذه الصفحات أن الإرهاق لم يُصِب المعتقَلين وحدهم بل امتدَّ إلى الحراس أنفسهم حتى إن السجان -عبد الصادق- الذي لُقِّب بـ«نخاس العبيد» جرَّاءَ قسوته أصيب بالإعياء ذات يوم فصرخ في ضحاياه قائلاً: «يا أولاد... يا اللي ما فيش في قلوبكم رحمة»!

غادر الفوج الإسكندرية بعد منتصف ليلة ١٥ يونيو في سيارات الترحيلات الكبيرة المغطاة، وجاء نصيب صاحبنا في سيارة واحدة مع شهدي عطية الشافعي، الذي تميز -حسب وصفه- بقامة طويلة وعظام عريضة بينما كان صنع الله -وما زال- نحيف البنية ضئيلاً.

وصلت السيارات في الخامسة والنصف صباحًا إلى ساحة بها أكوام من القاذورات، وتشرف عليها فرقة من الجنود المسلحين بالمدافع الرشاشة والضباط المزودين بالسياط فوق خيولهم، وصدرت اليهم الأوامر التي تخللتها الشتائم بالجلوس القرفصاء وخفض الرؤوس، ولأن رأس شهدي كان بارزًا بسبب طول جسمه، فقد صاح به أحد الضباط، وهو يضربه بالعصا على عنقه:

«وطي رأسك يا ولد!»

فيما انهال ضابط آخر على مسجون آخر -بهيج نصار- وهو يصيح فيه: «إنتَ مشمأنطْ ليه يا بن الـ...».

وفجأة، استُدعِي صنع الله مع ثلاثة آخرين، وصدرت الأوامر للأربعة بأن يجلسوا القرفصاء في جانب، ويضعوا رؤوسهم في الأرض، ففعلوا، ثم أُمروا بأن

يرفعوا رؤوسهم بحيث يرون ما يجري لزملائهم، وتتابعوا أمامهم يجردون من ملابسهم وهم يُضربون ويترنحون عرايا، وهم يلهثون ويُغمَى عليهم، فيغسمون في مياه ترعة صغيرة ويداسون بالأقدام.

وقد رأى إبراهيم عبد الحليم -أحد العناصر القيادية في تنظيم حدتو- وهو عارٍ يلهث من الضرب الذي كاله له أحد الضباط، وفي ثوانٍ تم تجريدهم من ملابسهم الخارجية والداخلية حتى صاروا عرايا من دون أن تكفَّ الشتائم والضربات، و ركع صنع الله أمام حلاّق جَزَّ شعر رأسه، دون أن يتوقف الضرب بالشوم، ثم أعطاه أحدهم لفافة من ملابس السجن وبرشًا وبطانية خفيفة، وبدأ الضرب من جديد. جرَّه أحدهم على ظهره فوق الرمال بطريقة السَّحْل، وسط هستيريا الضرب التي استولت على الضباط جميعًا.

رحيل شهدي:

في مساء ذلك اليوم، علم الجميع بوفاة شهدي عطية الشافعي، وقد كانت حفلة التعذيب التي تَعَرَّضَ لها صنع الله مع الثلاثة الآخرين بقصد الضغط عليهم من أجل المثول أمام النيابة والشهادة في واقعة وفاة شهدي بأنه تُوُفِّي قبل وصولهم إلى المعتقَل، وبالقدر الذي احتلّه شهدي من الحركة الشيوعية المصرية، وبقدر البشاعة التي تَمَّت بها جريمة القتل العمد التي راح شهدي ضحية لها، كان الحدث مأزقًا للنظام لم يعرف كيف يفلت منه.

ويحاول صنع الله أن يضعنا في قلب الحدث على الرغم من أنه لم يكُن شاهدًا

عليه، مقدِّمًا لنا من واقع التحقيقات التي جرت في ما بعد كيف تَمَّت الوفاة. لقد وقعت الوفاة في إحدى حفلات التعذيب التي يشيب لهولها الولدان، وتُنتهك فيها أبسط الحقوق الآدمية، ووَفْقما يذكر أحد شهود الحادثة -السيد يوسف- فإنه بعد أن تَمَّ استدعاء مجموعة من المعتقَلين كان شهدي من بينهم بادره المأمور حسن منير عندما رآه قائلاً: إنت بقى شهدي عطية؟ عامل لي عَلَم؟ إنت شيوعي يا وله؟ قول: أنا مَرَة!

قال شهدي: عيب أسلوبك هذا، فأنت تسيء إلى النظام بهذا التصرُّف، ونحن قوى وطنية ليست ضد الحكومة، وحتى لو كُنَّا ضد الحكومة، فليس من حقِّك أن تسلك هذا السلوك الوحشي، فنحن أصحاب رأي.

وهنا تَسَلَّمه اليوزباشي عبد اللطيف رشدي، بعد أن نهكوه بالضرب والإغراق في مياه ترعة قريبة، وتمزيق ملابسه حتى أصبح عاريًا تمامًا، وسأله رشدي والضرب مستمر: اسمك إيه يا ولد؟!

فيرد شهدي: أنا مش ولد!

- اسمك إيه؟

- شهدي عطية.

- ارفع صوتك!

فلم يرفع صوته، وكرره بالنبرة نفسها، وهنا عاد السؤال مرة أخري: اسمك إيه؟

أجاب شهدي: إنت عارف أنا مين.

- إنت شيوعي؟

ليبدأ بعد ذلك فاصل من التعذيب دُفع خلاله شهدي ليلفّ حول العنابر، ثُمَّ سمع الحضور صوت جسم يرتطم بالأرض، فقال أحد الجنود لزميله: شيله!

قال: لا، شيله انت.

- فين التومرجي؟

حضر الأخير، وراح يخبط على جسمه قائلاً: قوم يا وله.. خلّيك جدع يا وله!

ولما لم يجد استجابة راح يؤكد: يظهر إنه خلص خلاص!

و لم يجد طبيب الليمان إزاء ذلك سوى أن يكتب في تقريره أن الوفاة جاءت نتيجة هبوط في القلب.

تناقلت وكالات الأنباء الخبر، وكان عبد الناصر وقتها في بلغراد، ودعاه تيتو لحضور مؤتمر شيوعي، ووقف مندوب يوغسلافي وسط الجلسة المهيبة، ووجَّه التحية إلى ذكري الشهيد الذي قُتل في مصر بسبب التعذيب. وتَعرَّض عبد الناصر لسؤال من أحد الصحفيين عن الأمر فقال: لم نقتل أحدًا، ومن يخرج على النظام يقدَّم للقضاء العادل.

ولكنه أبرق إلى وزارة الداخلية في القاهرة بإجراء تحقيق عاجل في الحادثة ووَقْف التعذيب وترحيل المعتقَلين إلى مكان أكثر أمنًا.

لقد ألقت هذه التجربة بتأثيرها الكبير على صنع الله، حيث كشفت له عن بشاعة القهر وما يؤدِّي إليه من إهدار للكرامة الإنسانية، وعلَّمَته النظر إلى الإنسان

ككل متكامل مؤلّف من نقاط قوة ونقاط ضعف، واحتلّ هذا الموضوع مكان الصدارة في تفكيره بعد ذلك في ما أعقب ذلك من أحداث.

هذه المواجهة التي استخدمت فيها قوي الطغيان أعلى أدوات البطش والبلطجة والعربدة.. بعيدًا عن علم جمال عبد الناصر كما تقول جميع الأخبار التي سجلت الحدث].

وهذا ممَّا ترك أثرًا كبيرًا بالغًا على قطاع كبير من المثقفين والكُتَّاب والسياسيِّين والمهتمين بالشأن العامّ في مصر.

فكتب الروائي الكبير الراحل فتحي غانم روايته «حكاية تو»، بينما كتب الروائي والصحفي محمود الورداني رواية «أوان القطاف»، كما كتب الشعراء العديد من قصائد الرثاء بعضها إلى الراحل شهدي عطية، والبعض الآخر منها إلى جميع المعتقَلين وقتذاك، فكتب الشعراء فؤاد حداد، ورؤوف نظمي، ومحسن الخياط، وعبد العظيم أنيس، قصائدهم إلى الشهيد الراحل شهدي عطية، بينما كتب الشاعر سيد حجاب قصيدته «المحزنة»، وهي واحدة من أهمِّ ما كتب الشاعر سيد حجاب خلال هذه الفترة، بل من أهم قصائد الشعر العامِّيّ منذ أوائل الستينيات حتى الآن، وذلك للعديد من الأسباب البارزة المعالِم بهذه القصيدة «المحزنة»، التي سوف نتناولها خلال هذا التحليل...

من المعروف أن أبناء الصعيد، وأبناء الفلاَّحين على وجه التحديد أكثر من أبناء المدن -قليلاً- معرفةً جيدة بماهية العديد والندب(٤).

[والعديد في أصله تراث عربي، تحول من الفُصحَى إلى العامِّية، وظلت الأجيال تتوارث بعض ألفاظه، وتحاول الاحتفاظ بالطابع الموسيقي في هيكله العامِّ،

من حيث صياغة العديد في قوالب موسيقية، وإن كانت لا تسير على نسق البحور العروضية المعروفة في الشعر العربي، لأن العديد يعتمد على المقطوعة التي تتكون من بيتين يتضمنان أربع شطرات، لا على القصائد كالشعر الفصيح، وكذلك يحاول العديد أن يعتمد على القافية كما يفعل الشعر الفصيح، ولكن ضعف ثقافة المعددات في ما يبدو لم يُتِح لهن تحقيق التزام القافية التزامًا واضحًا، فاكتفين بالتقارُب والتوافُق في النغم الموسيقي مكان القافية في بعض الأحيان.

والذي استوقفني في العديد هو المقدرة الواضحة على التصوير، وتجسيد المعاني والمشاعر، فإن ما يميز العديد أنه يتحاشى التعبير المجرَّد وأسلوب الحقيقة معتمدًا على تجسيد المعاني والمشاعر، فالمعددة لا تتحدث عادة عن حزنها أو موقفها من المُصاب، كأنها مجرَّد شخص محايد، يرى شيئًا فيرويه ويحكيه كما رآه، دون أن يتحدث أبدًا عن أثر ما رآه في نفسه أو مشاعره، فحينما يموت شخص عزيز مثلاً، يفترض أنها حزينة عليه، ولكنها لا تتحدث قط عن حزنها ومشاعرها، وإنما تجسِّد هذا الحزن وهذه المشاعر في صور حية، فتقول مثلاً إنها ذهبت لزيارة قبر هذا الميت، فأخذ هذا الميت نفسه يشكو لها ممَّا يعانيه، فيشكو أحيانًا من ظلام قبره، وأحيانًا من ضيقه، وأحيانًا من أنه لم يغتسل منذ أمد بعيد رغم تكدُّس التراب فوقه...

وقد يموت شخص فيترك أطفالاً يفترض أن حالهم في اليتم يملأ نفس هذه المرأة حزنًا، ولكنها حين تعدِّد لا تتحدث أبدًا عن حزنها ومشاعرها، وإنما تصوغ ذلك في صور تريد أن تجعلها مهيجة لحزن كل من تسمعها، فتصور حال هؤلاء الأطفال في صور شتَىًّ، فأحيانًا تصوِّرهم كأنهم في سذاجتهم وبراءاتهم لم يدركوا

بعدُ أن أباهم قد مات، فحين طال انتظارهم وحنينهم إليه خرجوا إلى الطريق يسألون المارَّة عن أبيهم، وعن سبب تأخُّره، وأحيانًا تصوِّر أحدهم وهو يلهو كما يلهو صغار الأطفال، وإذا هو يفاجأ بشخص أمامه فيتشبث بأكمام هذا الشخص، وهو يحسبه أباه، ثم يرفع وجهه ليرى وجه هذا الشخص، فتمتلئ نفسه حياء وخجلاً حين يجد أنه ليس أباه.. وحينما يموت شخص قتيلاً، فإن المعدِّدة لا تتحدث عن حزنها ومشاعرها مهما بلغت، وإنما تصوغ هذه المشاعر في صور محسوسة مجسَّدة، فتصور ألمها من تشريح جثة القتيل في صورة أن القتيل نفسه رأى الطبيب قادمًا لتشريحه ففزع، ولكنه لا يستطيع أن يردّ عن نفسه الطبيب، فأخذ يتوسل إلى أخيه بكل أساليب التوسُّل أن يردَّه عنه.

وبعد الانتهاء من مراسم الجنازة -للميت- يأتي دور اجتماع النساء، فأمَّا في القرى وخصوصًا في الوجه القبلي فتخفُّ حدَّة الصراخ حتى تنتهي لتبدأ جولة من العديد، تشتدُّ حرارته وانفعاله كلما كان الميت عزيزًا أو ذا شأن وبخاصة الشُّبَّان والكهول الذين لم يبلغوا مرحلة الشيخوخة، وكلما قدم وفد من المعزيات يبدأ هذا الوفد الصراخ قبل دخول بيت الميت ويستمرُّ حتى يدخلن ويكون الصراخ إيذانًا للنسوة المجتمعات في البيت بأن وفدًا قادمٌ، فينقطع العديد وينطلق مكانه الصراخ كأنه تحية أو استقبال لهذا الوفد.

ويكون استقبال المعزِّيات على فترتين: الفترة الأولى تبدأ في الصباح الباكر حتى الظهر، والفترة الثانية تبدأ من العصر حتى قُبَيل المغرب، ولهن تقليد خاصٌّ في ابتداء كل فترة هو أن يبدأن ببضعة مقاطع من عديد يتميز بكثرة حروف المد فيه، بحيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها، فينطقن هذا المد منغَّمًا كأنه تنغيم سُلَّم

موسيقيّ، فمثلاً يخترْنَ عدُّودة أولها «يا شابة نامي... أو ياما قالوا...»، فينطقنها بمد كل حرف يمكن مدُّه طويلاً مثل «يا – شا – با – نا – مي» أو «يا – ما – قا – لوا»، ويسمِّينه التطويح، ولعل هذه التسمية ترجمة لمعنى المد، فبين المد والتطويح قرب في المعنى. وبعد استهلال كل فترة ببضع مقطوعات من هذا النوع، يأخذن في العديد العادي بنطق مألوف].

وعادة تكون فترة العزاء ما بين العديد والندب أقلّ من أسبوع، وللعديد أنواع مختلفة ومتعددة، منها: عديد اليتامى، عديد الرجال، عديد الشباب، عديد ذوي المناصب، عديد الابن على أبيه، عديد البنت على أبيها، عديد التاجر، عديد النساء، عديد البنت التي لم تتزوج، عديد القتيل، عديد الغريق، عديد المحروق، عديد صريع السيارات، عديد السجن، عديد المرأة التي ماتت في أثناء الولادة، عديد الشكوى من الزمان، عديد الغريب، عديد الغسل، عديد الجنازة، عديد القبر، عديد الحزن، عديد العروس، عديد الأم على ولدها، عديد المتعلمين، عديد الشجاعة، إلخ.

المشهد الأول:

يقول الشاعر في قصيدته «في المخزنة»:

يا شمس حِلّي شعورك السود.. حِلّي

مطرح ما اكون الآهه –آه– بتحلّ

يا شمس حِلّي شعورك التناويحي

مطرح ما اكون الآهه ملو الريحِ

والاصطبار على كل دار متْدَلّي

يا شمس حِلّي شعورك المعقودة

مطرح ما اكون الآهه –آه– ممدودة

والله اتحرمنا م السَّجَر والضِّلّ

اغتراب الذات:

يتعامل الشاعر هنا في هذه العدُّودة محلّ المفعول به، السجين أو المعتقَل. وتبدأ العدُّودة أو القصيدة العدُّودة، كما يحدث في العدُّودة المصرية بشكل عامٍّ، كما يتعامل أيضًا بالشكل الذكوري أو الإنساني الذي يوهم به القارئ للوهلة الأولى بأنه يتحدث عن سجين أو معتقَل أو مظلوم أو مغبون، فهل هو بالفعل يتحدث عن شخص أو أشخاص بعينهم، أم أنها حيلة من حِيَل الشاعر الرامز؟

تبدأ القصيدة أو العدُّودة الأولى من القصيدة بما يعرف في لغة العدُّودة بالحضرة، وهي لغة التطريب أو ما يُسَمَّى بالتمهيد أو التوطئة والتنغيم لجذب أذن المستمع إليه في المقام الأول.

والشمس مصدر ورمز النور والضياء والبهاء وبزوغ الفجر المنتظر، والآمال والطموحات الكثيرة المعقودة على سطوعها، فاتخذ الشاعر من شعرها الأسود مُتَّكأً لبدء عدُّودته عن حالاته المتعددة التي تبدأ بهذا المقطع في خطاب موجَّه من ثلاث فقرات متتالية، ثم خاتمة، إذ يقول الشاعر:

١– يا شمس حِلّي شعورك السود.. حِلّي

٢- يا شمس حِلّي شعورك التناويحي

٣- يا شمس حِلّي شعورك المعقودة

مع ملاحظة الاختلاف بين الحالة والحال في الحالات الثلاث للشمس من سطر إلى آخر، والشمس في مراحلها الثلاث ما بين الشعور السوداء والشعور التناويحية، والشعور المعقودة، ترمي بحال صاحبها من دَرْك إلى دَرْك، من اللحظة السوداء المعتمة التي قد تكون رمزًا لآلاف الأشياء، كالسجن، وفقدان الأمل، وانكسار الأمل والرجاء على صخرة الواقع المؤلم...

إلى اللحظة التناويحية من النواح، والنواح على ماذا؟ ولماذا؟

إلى اللحظة المعقّدة، التي ما انفكَّ الإنسان في محاولاته المجهدة لفك أحد ألغازها، حتى فوجئ بما هو أكثر من تعقيدات، كالعقدة الحريرية التي يصعب حلُّها.

مع ملاحظة تغير الحال بتغير شعور الشمس من حالة إلى أخرى، وتغيُّر الحال هنا -وبشكل تدريجي- إلى ما هو أسوأ لا العكس، إذ يقول الشاعر في السطور الثلاثة المكمِّلة لحالات الشمس المختلفة:

- مطرح ما اكون الآهه -آه- بتحِلّ

- مطرح ما اكون الآهه ملو الريح

- مطرح ما اكون الآهه -آه- ممدودة

بين الفقرة الأولى للشمس (الحالة) ومرادفها المقابل (الحال) يتعامل الشاعر سيد حجاب بهندسة وأريحية في طرح الصورة والمشاعر المتقابلة، ما بين الآهة،

والآهة الموسمية التي ارتَدَت الريح وشاحًا، لتصبح متنفسًا داخليًا لجميع البشر، وليست لأحد دون الآخر، وهذه التعويذة القائمة منذ آلاف السنين ولا نهاية لها، والتي أصبحت مدلاّة على كل دار (الصبر مفتاح الفرج) لا في مكانٍ بعينه، إلى أن تنتهي التوطئة بالآهة الممدودة التي لا نهاية لها تبدو في الأفق القريب، لينتهي المشهد الأول من العدُّودة بشكل صادم ومؤلم:

والله اتحرمنا م السّجر والضّلّ

ليطرح هذا السطر الشعري الأخير الكثير من الأسئلة والتأويلات، والاحتمالات غير اليقينية، ومنها:

- لِمَن هذا الخطاب الموجَّه؟
- وعلى لسان مَن؟
- ومَن هذا الذي قد حرمنا من السجّر والضلّ؟

هل هو الحاكم، السلطة، السجان، غياب الأحبَّة، الفقد، الاغتراب الداخلي بالذات الإنسانية والخارجي معًا، الشعور بالغياب الحاضر في حضورنا داخل الوطن، المأساة، الملهاة، العبث بمقدرات الإنسان في كل زمان ومكان، من حريته، لقمته، حياته، حريته في التعبير والقول والتصريح والبوح، إلخ.

كما قلنا سابقًا الشاعر سيد حجاب يوحي ولا يعني، ويومئ ولا يشير، وهنا قد تَعَمَّد الشاعر سيد حجاب لا أقول في هذا المشهد الشعري فقط، بل في معظم قصائده، على الاحتمالية والصورة الشعرية ذات الدلالات المتعددة، وغير المؤطرة بسياق وحالة بعينها، فالحالات كثيرة ومتنوعة ومختلفة، والسياقات من

مقطع إلى آخر ترتدي ثوبًا جديدًا غير سابقه، والحال ما هو قائم وكائن، «العديد» الذي لا ينفك ينتهي حتى يبدأ، ولا تبدو له من نهاية...

المشهد الثاني:

يعود الشاعر في هذا المشهد إلى قتيله الثابت المتغير من مشهد إلى آخر، تارة من مكان إلى مكان، وأخرى من قتيل إلى قتيل، وثالثة لنكتشف معًا أننا بصدد قتيل مجازيّ ومعنوي وليس واقعيًّا، فالقصيدة إذن تعيش بين خلايا ما وراء سطور القصيدة، والسطور لا تمنحنا سوى ملامح وعلامات وإشارات بسيطة، وضوء شحيح للتدارك والفهم والوعي بفداحة المصيبة التي قد تكون أكثر من مصيبة القتيل والقتلى معًا.

من عاشوا في القرى أو في الصعيد، يعلمون أن القتيل الغريق -عادة- يعود من عباب البحر، وعلى ظهره نجد آثار كفوف «عروسة البحر»، كفين أو ثلاث، أو سبع، كإشارة تحذيرية -منها أو منهن- لعدم إزعاج أهل الأرض أهلَ البحر، ورسالة موجهة ذات مغزًى، أمَّا قتيل سيد حجاب فلا يعود بمثل ما يعود به غرقانا من القتلى، إنما يعود:

آه يا القتيل في البحر

راجع ودمك دمعتين ع الضهر

كيف بقيت الدمعتين/ الدمّ، والدمّ/ الدمعتين على ظهر القتيل؟

التي بدورها (الدموع/ الدماء) بمثابة ماء منهمر بلون الدم ورائحته وصفاته تخرج من مآقي الأعين.

دمعت على عمرك دموع حمرا

لتعود العدُّودة إلى سياق مناجاة هذا الصبر الذي طال، وطالت حموله الكثيرة، حتى ناخت ظهورنا وكلَّت بما تحمل:

آه يا حمول الصبر

الوِلْد راجع نظرتينه قهر

ولماذا كان عودة القتيل بنظرات عينيه المليئة بالقهر؟ لنظرته إلى أعين قاتله، ونظراتهما المتبادَلة معًا قبل القتل، وقبل خروج الروح؟

أم لإيمانه بالكثير من الأشياء التي كان يراها صوابًا كمبدأ، وكموقف من الحياة والناس، والأقرباء، والعالَم أجمع، ثم اكتشف مدى الأكاذيب الكبيرة التي نحلم بها كثيرًا، لكنها لا وجود لها على أرض الواقع، فاصطدم بما يؤمن به، وما يراه بأم عينيه كحقيقة أمامه، فكانت نظرات أعينه كالقهر.

بشفايفه مقفولين لكين شُعرا

بشفايفه مقفولين لكين بيقولوا

ماذا كانت تقول تلك الشفاه المتجمدة؟ بالتأكيد كانت تقول أشياءَ كثيرة يصعب حصرها، لكن لا يصعب تأويلها وتحليلها، فهل كان القتيل يرى في بلده وناسه المنقذ والمنجي مِمَّا وقع فيه من مهالك؟

وهل كان يرى ويلمح بشائر القاضي العادل والمنصف في ذاك الجلاد الرحيم؟

راجع وانا مقتول آهه يا بلدنا

ليكون سؤاله البريء الساذج هو التابع الأمين لآهاته الكليمة على هذا البلد:

مين فيكي رح ياخد بتار مقتوله

في لحظات الصلاة والخشوع والتقرب إلى الله يكون القلب والعين والجوارح جميعها في حالة من حالات الاسترخاء «الرخرخة» وحينما يكون السؤال الصادم حول من هذا الذي سوف يأخذ بثأر هذا القتيل موجَّهًا إلى هؤلاء المرخرخين عيونهم في ضلّ «المدنة والمسجد والعبادة»، وهؤلاء «المرخرخين عيونهم» غالبًا من يتصفون بالمبالغة في دفع أمورهم جميعها إلى الله دون عمل أي محاولة لشيء، أو الدفع بأيّ شيء، نحو أي شيء، لإنقاذ أي شيء، فكيف يأخذون بثأر هذا القتيل؟

ولماذا كان هؤلاء «المرخرخين عيونهم» صوب ظلال المدنة، ولم يكونوا في ظلال الصليب أو المعبد؟

حتى إننا لنلاحظ أن التصنيفات المختلفة كافّةً، والأشكال المتنوعة للعدُّودة للقتيل المسلم، لا لأيٍّ أحد آخر.. ليظل السؤال المتكرر في أكثر من مشهد من مشاهد هذه العدُّودة التي لا تنتهي: مَن سيأخذ بثأر هذا القتيل؟ وتظل مساحة الورق الكبيرة والعريضة بيضاء تمامًا من مشهد إلى آخر أمام من يوقع باسمه وصفته كإجابة حقيقية على سؤال القتيل المتكرر:

يا مرخرخين العين في ضل المدنه

مين فيكو... مين فيكو؟!

المشهد الثالث:

يقوم الشاعر في هذا المشهد الصغير بالربط بين الولد «الجنين» في بطن زوجة القتيل، والنعش المايل الذي يبحث عمَّن يقيم طول هذا النعش ويعدل من انكساره وانحرافه ميلاً:

والنعش مايل والبُنيّ صغار

ما له ولد لاجلن يقيم نعشه

وما أجمل وأرقّ هذه الجملة الشعرية البسيطة المعبِّرة في صورة مدهشة ومعبِّرة، حين يقوم القبر بفرش أرضيته المستقبلة لهذا القتيل بقناديل الظلام الحالكة، والشاعر يسرد لنا هذه اللحظة بدرجة كبيرة من الحنكة البصرية والحياتية معًا:

والسكه صيف وغبار

والقبر مستنّي بضلام فارشه

النعش مايل والقتيل فاته

وفي المشهد الثالث وقد انتهى الشاعر من التقدُّمة، أصبح داخلاً مباشرة إلى قلب الحالة -الوهمية- والمرسومة لغة وتصويرًا بمهارة، عبر ثلاثة أسطر شعرية متتالية، بمثابة الضوء الكاشف للقارئ والمتلقي معًا:

ومشي في معزيّينه لم يحوه

ميّل على مراته

وقال لها على إسم مين غدروه

وهنا يتعامل الشاعر مع هذه الأسطر، بل مع القصيدة كلها بمنطق العدُّودة، لا بمنطق التصريح والإعلان.. وإلا فكيف سيخبر زوجته بمن غدر به؟

لينتقل بنا الخطاب الشعري إلى خطابين مختلفَين شكلاً ومضمونًا، ما بين خطاب «الخارج» العامّ ممثلاً في السارد والراوي:

يا ميت ندامة الشاب ماله اخوات

آهين على صوتها يجيب سماوات

وعلينا أن ننتبه جيدًا عند قراءة هذه القصيدة الشعرية لهذين البيتين على وجه التحديد، والمكرَّرَين بهندسة شعرية ومعمارية وتقنية إبداعية عالية داخل هذه القصيدة، أقول هذا ونحن في بداية المشهد الثاني من القصيدة، حيث إننا سوف نجد تكرارًا متعمدًا لهذين البيتين الشعريين مع تغيير في البيت الشعري الثاني المكمل له، من مشهد إلى آخر، وخطاب الداخل الخاصّ ممثّلاً في المعدِّدة، أو الزوجة، أو كلتيهما معًا في:

داخل على قبر اتفرش بالرملة

وبومة الشوم فوق سطوحنا طالّة

داخل على قبر اتفرش بالضلمة

وبومة الشوم فوق سطوحنا حايمة

ورغم أن العديد في حالات القتل على وجه التحديد يختلف اختلافًا جذريًا عن العديد في مختلف الحالات الأخرى من نواحي عِدَّة، يضيف إلينا هنا الشاعر سيد حجاب شكلاً وإطارًا جديدين لمنظومة العديد بشكل عامٍّ.

فكما فعل الشاعر في المشهد الثاني، حيث إنه بدأ العديد بما يمكن تسميته بالمفتاح، الذي يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة أو أكثر حتى نهاية العدُّودة في شكلها المعتاد.

في حين أضاف الشاعر سيد حجاب بنهاية العدُّودة ما يمكن تسميته بالقفل أو الخاتمة، ونستطيع أن نلمح ذلك بشكل مرئي وواضح، ففي المشهد الأول كان القفل للعدُّودة:

والله اتحرمنا م السّجر والضّلّ

في حين كان نفس القفل في العدُّودة أو المشهد الثاني:

يا ريت عِدانا طخُّوا عمري قبله

ولقد حاولت عقد مقارنة ما بين أنواع العديد المختلفة بشكل عامٍّ، ما بين المسموعة منها والمكتوبة لأخرج في النهاية بهذه النتيجة، وهي أن ما فعله سيد حجاب بهذه القصيدة الشعرية «في المخزنة» هو طرح جديد شكلاً وأسلوبًا ومعالجة لفن العدُّودة.

ولنلاحظ حالة التناغم -المقصود- في هذا المشهد الثالث ما بين حالين مختلفين:

– داخل على قبر اتفرش بالرملة

– داخل على قبر اتفرش بالضلمة

وما بين:

وبومة الشوم فوق سطوحنا طالة

وبومة الشوم فوق سطوحنا حايمة

لنرى كيف يصطاد الشاعر صورته الشعرية ما بين الواقع والخيال، أو ما يطلق عليه نقادنا «الواقعية السحرية» ما بين «الرملة» و«الضلمة»، وما بين «طالّة» و«حايمة»، واختلاف حالة الفعل من حال إلى آخر، وما بين سطر وآخر، لتزداد الصورة الشعرية ألمًا ومرارة، ولكن بشكل تدريجي لا مباغت، مع الاختلاف الأكيد في شكل العدُّودة هنا كما ذكرنا سابقًا عن منظومة العديد المتعارَف عليه ككل.

سيد حجاب شاعر يقبض على جلباب الخيال ليطوِّعه كيفما يشاء، وهناك العديد من الأسئلة المطروحة التي يصعب العثور لها على إجابات يقينية بالقصيدة، فكل إجاباتها مجرَّد احتمالات واردة وغير واردة أحيانًا مثل:

ومشي في معزّينه لَم لَمَحُوه

ويظل السؤال الذي يطاردنا من مشهد إلى آخر، وهنا على وجه الخصوص يكون السؤال:

- مَن هو؟
- مَن مُعَزُّوه؟
- مَن زوجته المقصودة؟
- مَن الذي غدر به؟

الصفات والأفعال والأسماء التي يطرحها الشاعر في هذه القصيدة «في الحزنة» لا تعتمدْ عليها كثيرًا، فهي لن تفيدك وصولاً إلى إجابة يقينية بعينها، فالشاعر يفتح باب الدلالات والتأويلات على مصراعيه في معظم أعماله الشعرية،

ضاربًا بمنطق الأطر عُرض الحائط، فالخيال ثم الخيال ومن بينهما يحيا الواقع شاخصًا أمام عينيك، وعليك أن تبحث عن خط التَّماسِّ، هذا الذي قد يتشابه قليلاً أو كثيرًا مع دافعك الواقعي أو المجازيّ أو كليهما معًا، تجده أو لا تجده، تلك مسألة أخرى.

وحينما نتأكد أن هذه القصيدة الشعرية «في المخزنة» ليست أكثر من نسمة أثيرية هبَّت على مخيِّلة الشاعر لأحداث اعتقالات الشيوعيين عام ١٩٥٩، لتكتب كقصيدة شعرية عام ١٩٦٢، لا عام ١٩٥٩ أو ١٩٦٠ مثلاً، فهذا يؤكد المقولة السابقة، أننا بصدد شاعر موهوب لا تتلاعب بمشاعره المدرسة الواقعية في طرح رؤيته بسهولة، بل يميل كثيرًا إلى أن يختزن بمخيلة اللا وعي ما يرى ويسمع ويحس، لفترة قد تطول أو تقصر على الحدث، ولسنا بصدد شاعر آنِيّ يسرقه الحدث واللحظة فيهرع إلى فعل الكتابة.

المشهد الرابع:

في هذا المشهد الخطاب الموجَّه من قِبَل المعدِّدات، وربما من قِبَل الزوجة، وربما من قِبَل أهله وذويه، وربما من قِبَلهم جميعًا في صوت كورالي واحد، وهو خطاب استفهامي، ويحوي العديد من الأسئلة الحيرى التي لا تنتهي، ولا يفوت الشاعر سيد حجاب -كعادته- أن ينهي مفتاح خطابه بما أطلقنا عليه -سابقًا- القفل أو الخاتمة، إذ يقول الشاعر:

يا راجل العيلة

فايت مراتك عايشة وقتيلة

مقتولة زيّ الناس ما هم قُتَلاَ

ناسك بلا حيلة:

ينتقل الشاعر في هذا المشهد ما بين الخاصّ والعامّ بشكل يضيف إلى جوهر التجرِبة الشعرية، كما يتلاعب لا بشكلٍ لفظيٍّ فقط على المتناقضات والتضادّات، بل حتى على مستوى الحالة ذاتها. فلننظر إلى السطرين الشعريين التاليين:

فايت مراتك عايشة وقتيلة

مقتولة زيّ الناس ما هم قُتَلاَ

وهنا ليس فعل القتل -المعنوي- الذي أصاب زوجة القتيل فقط، بل قد امتد وأصاب الجميع، فأصبحوا جميعهم قتلى همومهم وأحزانهم، وقلة حيلتهم أيضًا فانتقل الشاعر -هنا- من حالة القتل الواقعي -شكلاً- إلى القتل المعنوي والمجازيّ في قوله:

ناسك بلا حيلة

كأن الفاقد للحيلة والتصرف واتخاذ القرار، وحرية الرأي والتعبير عنه، لا فرق بينه وبين هذا القتيل -المجازيّ- الذي يعبِّر عنه الشاعر، إلى أن ينتقل الخطاب من الخاصّ كما قلنا -سابقًا- إلى العام، حيث ينتقل الشاعر من الزوجة إلى الابن -الجنين- إلى الأهل، إلخ.

ومراتك الزين بطنها تقيلة

ومسنّدينها أهلها الأُصَلا

ومسنّدينها أهلها وبيقولوا

مين فينا يا غلابه يقوّت إبنها؟!

مين فينا راح ياخد بتار مقتوله

ويقلّع الحزنانة طرحة حزنها

مين فينا.. من فينا؟!

كما يعتمد معظم مشاهد هذه القصيدة الشعرية على كثير من الأسئلة المركّبة التي لا نجد لها من إجابة ولو من باب الاحتمال الوارد، والتوقُّع المباغت:

مين فينا يا غلابه يقوّت إبنها؟!

مين فينا راح ياخد بتار مقتوله

مين فينا.. من فينا؟!

والسؤال هنا لا يتعامل مع الحالة كحالة فردية، بل مع الحالة كمنظور جمعي، فالأسئلة الثلاثة السابقة تؤكد ذلك، كأن الشاعر يطلق سؤاله الكبير العميق كصرخة مدوية في وجه الجميع، باحثًا عن إجابة لديهم، باحثاً لهم ومعهم أيضًا.

ولنلاحظ هنا حتى المفردات البسيطة التركيب والموحية بشكل مباشر كعمق دلاليّ دون مواربة مثل «يقوّت» فليس السؤال هنا للبحث عمَّن يساعد في حصول ابنها على القوت اللازم فقط، ولكن أضاء الفعل «يقوّت» الكثير، فهنا لم يصبح

بمعنى القوت فقط، بل أشياء أخرى كثيرة تؤدِّي إلى الكمال والانسجام روحيًّا وماديًّا، فليس بالطعام وحده يحيا الإنسان.

المشهد الخامس: المنشد والكورال

في هذا المشهد نلاحظ -كما في جميع مشاهد هذه القصيدة الشعرية «في المحزنة»- مدى شغف الشاعر بالموسيقى منذ مراحله الشعرية المبكّرة، فالمطرب أو المنشد والكورال معًا حاضران بقوة داخل هذه القصيدة الشعرية، وقصائد أخرى كثيرة، بل ودواوين كاملة سوف نتوقف عندها في حينه، لنرى أن الخطاب بمجمل هذه القصيدة، وعلى مدى مشاهدها المختلفة كافة، يُعَدُّ خطابين لا خطابًا واحدًا، ما بين خطاب السارد/ الشاعر المنشد/ الرائي/ الراصد/ المتخيل/ المخيلة... وخطاب الكورال/ الجماعة/ المعدِّدات/ أهل القتيل -المجازيّ-/ الشعب بشكل عامٍّ.

ليتلاعب الشاعر بقارئه بين منحنيين ما بين ما هو خارج الأقواس، وما هو داخلها، رغم أن الخطاب الخارجيّ والداخليّ معًا إلى درجة كبيرة يحملان نفس جينات العدُّودة وصفاقا، مع اختلاف توجُّه الخطابين والرسالتين معًا، إذ يقول الشاعر:

والنعش على شيّاله تاكي إيديه

وكتاف صحابه نَخُّوا بسبابيه

والبحر باكي عليه

والقبر مستنيه فتح عبه

النعش على شيّاله تاكي تقيل

وقتيله فاته ومال على اخواله

ونطق بفم قتيل

اهتوا.. لما عرفوا قتّاله

يا ميت ندامه الشابّ ما له اخوات

آهين صريخ اخواله للسماوات

لنرى هذا التلاعب اللفظي في الحالة «القتيل» ما بين سطرين شعريين إذ يقول الشاعر:

والبحر باكي عليه

والقبر مستنيه فتح عبُّه

ليحار القارئ ما بين اثنين، ما بين القبر والبحر، ومفردة «عبُّه» التي سرقها القبر من البحر الباكي، الشاعر سيد حجاب بمفرداته المنتقاة، وحالته أو حالاته الشتى، يصنع حالة إبداعية ثرية بحيواها المتعددة حتى في لحظة الموات، فهي تصنع حياها، لنرى هذا:

وقتيله فاته ومال على اخواله

ونطق بفم قتيل

اهتوا.. لما عرفوا قتّالُه

يا ميت ندامه الشاب ما له اخوات

آهين صريخ اخواله للسماوات

لننظر كيف فات القتيل نعشه، ومال هامسًا لأخواله باسم قاتله، وكيف اجتمعت لحظة المفارقة ما بين الهناء والصريخ معًا:

اهَتُّوا.. لما عرفوا قَتّالُه

يا ميت ندامه الشاب ما له اخوات

آهين صريخ اخواله للسماوات

أما النقطة الأخيرة في هذا المشهد الشعري الخامس من قصيدة «في المحزنة» فهو التأكيد والتأكيد الملزم من قِبَل الشاعر في هذا السطر الشعري:

ونطق بفم قتيل

فبأي فم إذن كان من الممكن له أن ينطق؟ بفم الميت، المغدور؟ بفم المسفوك؟ بفم...؟ وكيف أضافت «فم قتيل» إلى الصورة الشعرية من أبعاد جمالية للحالة ذاتها؟

حُطُّوا الطاقية بشاله في أيادينا

لاجلن نحوش بيها الدموع في عينينا

حُطُّوا الطاقيه بشاله في مندرته

لاجلن نحوش بها الدموع على سيرته

م البحر أهو معاود وشقّ علينا

تحولت الحياة والموت إلى لعبة مزدوجة بين القتيل وأشيائه المبعثرة المتبقية منه، مثل الشال والطاقية، فبينما سكنت الحياة وصمتت بكيان القتيل، نبضت الحياة واستوت وربت بالطاقية والشال، فأصبحا تارة –الطاقية– كالمانع والحاجز والساتر

على دخول البعض في ذكر سيرة القتيل وحياته السابقة بين الأهل والأصدقاء، والناس جميعهم، وتارة أخرى أصبح الشال منديلاً طريًّا وناعمًا لكفكفة الدموع المنسالة حوله من أهله.

م البحر أهو معاود وشقّ علينا

لنعود إلى قفل العدُّودة أو الخاتمة، كأن الغريب الذي أمضى حياته في غربة طويلة، قد آن له أوان العودة والرجوع إلى أهله ووطنه ومحبيه، وطفله الجنين، بل لقد أصبح مرئيًّا للجموع وهو يشقّ عباب البحر عائدًا إليهم جميعًا، بدا القتيل الذي غدر به وذهب وراح يشقّ البحر/ القبر، ويظهر طيفه وشبحه القادم ببصيرة الحاضرين من أهله قبل أبصارهم.

المشهد السادس:

لنعُد إلى بداية المشهد السادس من القصيدة الشعرية «في المحزنة» وما بين التشبيهات المختلفة لعودة الغائب/ القتيل، وبين أربعة من الأسئلة الملغزة والقائمة بلا إجابات، بفسحة هذا المشهد الشعري المؤثر صورة ولغة وإحساسًا وتراكيب:

م البحر اهو معاود

وكأنه شَمُّوسه بجناح فارد

متعافي ع السكة وعينيه قايدة

وكأنه ما اتّاخد

سَلِّم على مين في العزا قاعد

سَلِّم على القاعدين بإيد جامدة

سَلِّم على القاعدين ووقفوا ف طوله

والغريب في هذا المشهد الشعري أننا نتعامل مع لغة الصورة الخارجة، بمعنى الخارج كعدُّودة حسِّية وشعورية معًا، بعيدًا عن الداخل، أو ما هو بداخل الأقواس، حيث يظل هذا المشهد بلا عدُّودة داخلية مؤطَّرة ومغايرة ما بين قوسين، أو صوت داخلي، أو الصوت الكورالى المكمِّل، كما في المشاهد السابقة واللاحقة، وهذا ما يتضح لنا جليًّا بهذا المشهد.

لنلاحظ في هذا المشهد -أيضًا- جماليات الصورة الشعرية من خلال التشبيهات المختلفة عبر النصف الأول من المشهد الشعري ونحن هنا بصدد صور مشهدية سينمائية أو كادرات سينمائية متلاحقة، يكمل بعضها بعضًا للوصول إلى الصورة النهائية المجازية لبنيان القصيدة الشعرية، إذ يقول الشاعر:

م البحر اهو معاود

وكأنه شَمُّوسه بجناح فارد

متعافي ع السكة وعينيه قايدة

وكأنه ما اتّاخد

ثلاث صور شعرية مختلفة في سطرين شعريين فقط، فالصورة هي حاملة الدلالات والبشارات والإحالات في شعر سيد حجاب بشكل عامٍّ، والصورة هي قصيدته الكبرى التي ما زال يكتبها منذ بدايته حتى لآن، حاملة مفرداته المتطورة من مرحلة إلى أخرى، ومن قصيدة إلى أخرى، حتى يعود بنا إلى أسئلته الأربعة مرة ثانية:

مين فيكو ح يضايف جسد بلا قبره؟

مين فيكو ح يتاوي جسد مقتوله؟

لحدّ صاحْب الأمر ما يقول أمره

مين فيكو راح ياخد بتار مقتوله؟!

مين فيكو..؟ مين فيكو..؟!

والقضية هنا ليست في الأسئلة الكبرى والبحث لها عن إجابات، ولكن تكمن قضية سيد حجاب هنا، وفي أكثر من موطن من خلال تأكيداته المتكررة، أن هذا الجسد، وذاك القتيل، ليس بقتيل أسرته، ولا أهله، ولا ذويه، بل خرجت الحدُّوتة كاملة من إطارها الخاصٍّ، إلى شكلها العامٍّ، فأصبح الكل مسؤولاً، والجميع متهَمًا، والكل متقاعسًا عن الأخذ بالثأر، والكل عليه أن يبحث عن إجابة للسؤال:

مين فيكو راح ياخد بتار مقتوله؟!

مين فيكو..؟ مين فيكو..؟!

لتظل أمطار الأسئلة الغزيرة تهطل في تواصل بلا نهاية لها، حيث أصبحت القضية أكبر كثيرًا، من قضية قتيل على المستويين المجازيّ والواقعيّ:

كما يقول الشاعر سيد حجاب:

مين فيكو..؟ مين فيكو..؟!

والسؤال الكامن هنا (مين فيكو..؟ مين فيكو..؟!)، هناك إذن ما هو أبعد من جسد القتيل ومواربته، على الجميع البحث عنه للإجابة عن هذه الأسئلة الاستفهامية.

ولا يفوت الشاعرَ سيد حجاب استخدام المنولوج الداخلي ولو بومضة خفيفة غير مرئية، وغير ملموسة، مضيفًا إلى الصورة الكثير من جمالياتها في نسقها العامِّ، كما يقول الشاعر:

سَلِّم على مين في العزا قاعد

سلِّم على القاعدين بإيد جامدة

المشهد السابع:

في هذا المشهد ينقلنا الشاعر نقلة مختلفة، لا من حيث القتيل المجازيّ الباحث عن قبره بين جموع المحيطين به فقط، ولكن من خلال المحيطين ذواتهم في نصب العزاء، بل والقاتل أيضًا الذي هو واحد من هؤلاء المعزِّين ذاتهم، في سطور أكثر شاعرية، وصور مدهشة، إذ يقول الشاعر:

في المحزنة سكتوا المُعزّيين

إلاً عينين.. نظرتها بتحبّل

الخلق راخية العين

واللي اتقتل صوته بيتشندل

في المحزنة.. قتّالُه جار منّه

نظرة عيونه تحبّل العيِّل

والناس بيستنُّوا

والصاري حزنان ع البحور ميّل

يا ميت ندامة الشابّ ما له اخوات

آهين صريخ الصاري للسماوات

لنتأمل قليلاً هذا الوصف، من خلال هذه الصورة الشعرية المدهشة:

في المحزنة سكتوا المُعزيّين

إلاّ عينين.. نظرهما بتحبّل

لا نعرف -على وجه التحديد- ما كُنْه وشكل ولون هاتين العينين اللتين يبدو الحبل من نظرهما فقط، وما شكل هذه النظرة؟ ولمن؟

وما هو أكثر إيلامًا من هذا هو التوجُّه المباشر بالخطاب الشعري بلا مواربة، بأن القاتل هو واحد ضمن هؤلاء المعزين، قد يكون هذا أو ذاك، أو تلك، أو جميعهم في واحد:

في المحزنة.. قتّالُه جار منّه

نظرة عيونه تحبَل العيل

ليس بين القاتل وقتيله مسافة كبيرة فاصلة، بل مسافة قريبة جدًّا، والنظرات متبادَلة، والمشاعر متضادة، والفعل غير متكافئ بينهما، لتعود الآهة الأليمة مرة ثانية، وهي تتمايل من مشهد إلى آخر، ما بين:

يا ميت ندامة الشاب ما له اخوات

آهين على صوتها يجيب سماوات (مشهد٣)

يا ميت ندامة الشابّ ما له اخوات

آهين صريخ اخواله للسماوات (مشهد٥)

يا ميت ندامة الشاب ما له اخوات

آهين صريخ الصاري للسماوات (مشهد٧)

أي أن عدُّودة الندامة والآهات موزَّعة ما بين الزوجة والأخوال -ربما بمنطق أن الخال والد- والصاري، كأنها معمولة بعناية مقصودة في مشاهد تحمل التوزيعات الفردية لا الثنائية، هل هي أحد رموز الوحدة، الأحادية، الفردية، ولو في كنف الأحزان والهموم والمواجع والآلام؟

لتعود العدُّودة الداخلية إلى صوتها المعلَن مرة ثانية في هذا المشهد معلنة عن حضورها بقوة:

يا ميه دارى القُصّه يا دي العيبه

وحشّمي موجك راجلنا في غيبه

يا ميه دارى قُصّتك يا ميه

وحشّمي البيّاضة والبلطيه

دي العيشه من بعد الحليوه صعيبة

وقد صارت أمواج البحر لدى مخيلة الشاعر كأنها «القُصَّة» أو مقدمة الشعر المعمولة بعناية لدى البنات المقبلات على الزواج أو ما قبل الزواج كشكل من أشكال الزينة ولفت الانتباه إليهن من قِبَل الشباب، لتكون هفهافة ومتطوحة لليمين

واليسار كلما داعبتها الريح، فكيف للبحر أن يكشف موجه عن قُصّته هذه، والرجل المعنيّ بها في غيبة قد تطول، وربما لا نهاية لها، ليعاود الشاعر عدُّودته مرة ثانية مستخدما أنواع السمك هذه المرة ضمن مفردات عدُّودته، ما بين البياض والبلطي كأنهما معًا قُصَّةُ هذا البحر الذي لا يراعي مشاعر أولاده من المحزونين، والمفردات المستخدمة في هذا المشهد الشعري من قصيدة «في المحزنة» تبيِّن انتقالة الشاعر سيد حجاب بالحالة إلى جوٍّ مختلف، وربما أكثر شاعرية مع أمواج الحزن المتلاحقة بالعدُّودة من «بتتشندل/ الصاري/ البحور/ مية/ البياضة/ البلطية» ليعود الخطاب مرة ثانية متداوَلاً ما بين الخارج والداخل، وهو ما يُعَدُّ العدُّودة الأم من العدُّودة ككل، وهذه إضافة جديدة إلى شكل العدُّودة المتعارف عليه كتابةً وسماعًا حتى الآن، ليكون الفعل بهذه العدُّودة بمثابة الانتهاء منها كمشهد، وكحالة مختلفة عن مثيلاتها سواء ما سبق منها، أو ما هو قادم، وهذا ما يؤكد أن حالات الشاعر سيد حجاب تتحول وتتغير من مشهد إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، وإن كان فعل العدُّودة هو القائم والثابت شكلاً، وليس اللغة أو الحالة بمختلف مشاهد العدودات المكونة لقصيدة «في المحزنة».

كما يتواتر فعل الرخاوة للعين ما بين المشهد الثاني والمشهد السابع في صورتين مختلفتين ودالَّتين على فعلين مختلفين أيضًا، إذ يقول الشاعر:

– يا مرخرخين العين في ضل المدنه (مشهد٢)

– الخلق راخية العين (مشهد٧)

وعلينا أن نبحث هنا عن هذا الفعل من الرخاوة، هل هي بمعنى الاستسلام والسكون والركون إلى مفاتيح الصبر الكثيرة التي لا تنتهي؟

هل هي بفعل البكاء المستمر كفعل لا حيلة لهم جميعًا سواه، وليس أمامهم من وسيلة لاستبدالهم به فعلاً مقاومًا ضد مؤانسة العين والمدنة لسكونهما اللزج؟

كثيرة هي الأسئلة التي تطرحها هذه المفردة البسيطة والمتواترة من المشهد الثاني إلى المشهد السابع..

المشهد الثامن:

من الصورة الشعرية الأخاذة واللافتة إلى المنولوج الداخلي يأخذنا الشاعر في هذا المشهد الشعري الثامن من قصيدة «في المخزنة» كاشفًا عن الزوجة الصابرة على حزنها المقيم كعروسة البحر، مستخدمًا الحوارية تارة والمنولوج الداخلي تارة أخرى للكشف عن أوراق الصبر المهلهلة، التي لا تجدي المظلومين في الدفاع عن أنفسهم والذود عن كرامتهم وحريتهم في الحياة، فلم يبقَ من أكواب الصبر سوى الأكواب منذ آلاف السنين إلى الآن، وما زلنا نتجرع من هذا الفراغ كل الفراغ، وليس من بيننا من يصرخ فينا -كما يفعلها الشاعر- ليؤكد لنا أن الأكواب فارغة، وأن الملك ما زال عاريًا، ونحن ما زلنا نرى بأعيننا المطموسة ما هو غير ذلك، فلنتجرع حتى الثمالة لعل الصبر يفيق من غيبوبته قبلنا، ويحدِّثنا عمَّا ارتكبناه في حقِّنا وحقِّ أولادنا ذات يوم:

- آه يا عروسة البحر

صاحبك حبيبك وانقتل من شهر

إزاي على غيبة القمر صابرة؟

- صابرة!! وآه م الصبر

وأصبح الشهر المعروف لدينا جميعًا بثلاثة دهور وليس بثلاثة شهور، كما أصبح الناس كل الناس المرتدية ثوبَ القهر، لا يجدون لأنفسهم من شفاء لِمَا بهم من أسقام وعلل لا تُداوَى:

الشهر شدّ تلات سنين كالدهر

والناس في توب القهر ما بتبرا

ورغم ما بهم من علل وأسقام فلا يوجد بينهم من يأخذ بثأر هذا القتيل، فيعيشون بين الأمل والرجاء والتمنِّي لهذا الجنين الكائن -ما زال- في بطن أمه ليكون سلاحهم للأخذ بالثأر، وليست الرواية هنا كما يحاول الشاعر سيد حجاب أن يأخذنا بسذاجتنا إليها، ولكن هي محاولة ضمن محاولاته المختلفة من مشهد إلى آخر لكشف وفضح حالة الصمت والسكون والخرس المستشري التي أصابت الجميع جرَّاء ما حدث، وما يحدث، وما هو قائم حتى لآن، فصرخاته لفضح هذه الحالة مستمرة ومتكررة ودائمة لا تمل، ولكن بلا مجيب:

والناس في توب القهر بيقولوا

يا عروسه آه لو ينطقوا بمعرفتك

ابن القتيل ياخد بتار مقتوله

ويحط لك نجم السما ف مغرفتك

كما عاد الشاعر مرة ثانية وثالثة إلى سؤاله المتكرر الباحث عن مجيب ولا مجيب، رغم تكرارية هذا السؤال في أكثر من مشهد شعري:

يا عروسه هاوديني.. يا عالَم قولوا

مين فيكو.. مين فيكو؟!

فإننا نجد هذه التكرارية المقصودة والمعنية من قِبل الكاتب في بعض المشاهد، وبشكل مختلف أحيانًا، ولكنها تعطينا نفس الدلالة، ونفس المعنى، في البحث عن هذا الرسول، وهذا المخلّص الذي ينجينا مِمَّا نحن فيه، وربما بعث بداخل نفوسنا المريضة والعاجزة بعضًا من دوائه السحري للنهوض من هذا السُّبات العميق الذي طال آلاف السنين وما زالت آثاره في نفوسنا حتى الآن:

مين فيكو... مين فيكو؟! (المشهد الثاني)

مين فينا... مين فينا؟! (المشهد الرابع)

مين فيكو... مين فيكو؟! (المشهد السادس)

مين فيكو... مين فيكو؟! (المشهد الثامن)

هو حلم الخلاص والنهوض، وكسر حاجز الخوف والصمت والسكون، وكسر مواربة القول والفعل للاستنهاض، للفعل الإيجابي المفقود، والتائه بين المنعطفات والدروب، لا من خلال القصيدة فقط، بل من خلال تلك المرحلة التي تتحدث عنها القصيدة أيضًا كموقف وحال.

المشهد التاسع:

ينتقل الشاعر في هذا المشهد الشعري من الخاصّ إلى العامّ، وكعادته دون توجيه خطاب -شعري- مباشر لأحد بعينه، فعلى سبيل المثال لا الحصر، حينما يقول الشاعر:

وبيوت بلدنا في المسا حِبلى

في حشاها ناسها عشار هوايل

راسهم على القبلة

خايفين من المقتول وم القاتل

السؤال الأول الذي يتبادر إلى الذهن هو: أي بلد يقصد الشاعر؟

هي أي بلد، في أي مكان وزمان، يحيط بها ما يحيط بهذا المجتمع الذي يحيا بينه الشاعر، وهنا يكون عدم التأطير والتخصيص إضافة إلى العمل الإبداعي، لأنه يمنح الكثير من الحرية للمتلقي في التخيُّل والبحث عن دلالاته المعرفية هو كما يتراءى له، كما يتكرر في نفس المقطع السابق فعل الحَبَل مرتين، لا مرَّة واحدة، وليس الحَبَل المعروف لنا جميعًا، لكنه حَبَل الهموم والأحزان، والشعور بالغربة داخل جدران وطن لا يقدر قيمة ساكنيه من أبنائه.

فليس الحَبَل هنا هو حَبَل البيوت فقط، بل وحَبَل سكان البيوت أيضًا، ليجد القارئ نفسه بين منحنيين من الحَبَل المضاعَف، ما بين البيوت وساكنيها، ولكن حبل السُّكَّان مختلف عن حَبَل البيوت بتلك المصائب المتعاقبة من كل صوب وحَدَب، فلا يستطيعون فكاكًا من واحدة حتى تُلمَّ بهم الأخرى، هؤلاء السكان الذين لا يملكون سوى أن تميل رؤوسهم تارة على المدنة -في مشهد شعري سابق- وتارة -كما في هذا المشهد- على القبلة بحثًا عن العون والمدد، وإيكال الأمور جميعها إلى الله ورسوله والصالحين والتابعين والأولياء، والقائمة طويلة جدًّا ولا تنتهي، طلبًا لرفع الظلم والجبروت، فهم واجهة فقط للاستقبال ولا ننتظر منهم صوتًا ولا ردًّا، ولا دفاعًا، ولا فعلاً إيجابيًّا واحدًا حتى لو كان للدفاع عن أنفسهم

ومقدَّراهم التي وهبها الله لهم، لكنهم ينتظرون الإنصاف، والعدل، والحق، والخير، والجمال، والمبادئ الراسخة الثابتة التي لا تتزحزح، وأكثر من ذلك كثيرًا، من الله ورسوله والتابعين والأولياء، إلخ.

وما أجمل هذا البيت الفاضح الكاشف للشاعر، عن أحوالهم وظروفهم الملتبسة، حتى إن الخوف الساكن بصدورهم جميعًا لم يجعل خوفهم من الظالم فقط، بل أصبح خوفهم مزدوجًا من القاتل والمقتول معًا:

راسهم على القبلة

خايفين من المقتول وم القاتل

إلى هذا الحد أصبح الإنسان بهذه القيمة الدنيَّة التي لا وجود لها؟! فالموت والحياة يستويان في هذه الشخصية، والإنسانية ومضادَّها، والكرامة من عدمها، والحرية والحبس، والليل والنهار، ما قيمة الإنسان في هذا الوجود؟

ما بين فعل الصَّلب والتشبيه كالجنِّي يتحرك ابن القتيل كاللصوص من مكان إلى آخر، بمعنى أكثر وضوحًا أن حالات الهرب المتكررة أصبحت لابن المقتول لا للقاتل، جميع المعايير المتعارَف عليها اختلفت في هذه القصيدة الشعرية «في المحزنة» وهذا السعي الدؤوب لابن القتيل لا لشيء سوى لنثر كلماته المشحونة بالأسى والحزن حول قتل أبيه:

وابن القتيل مصلوب كما الجنِّي

بيفوت من شباك ورا شباك

ولسانه متحنِّي

بكلمه يرميها هنا وهناك

عدنا لفعل الندامة المتكرر من مشهد إلى آخر، ومن حالة إلى حالة أخرى مختلفة عنها ربما في اللغة والفعل، لا في الهم والعديد المستمرّ الذي لا ينتهي، لتؤكد أن جميع الشبابيك والبيوت والأجران والأماكن التي فرَّ إليها ابن القتيل، فر إليها وهو يرمي بكلماته المنثورة عمًّا حدث لأبيه:

يا ميت ندامه الإبن صوته حبال

رجعت وما شدّت له ردّ سؤال

... باحثًا عن يد عون تساعده في القصاص لمقتل أبيه، لكنه لم يجد من يردّ عليه، ولم يعثر على من يستجيب لتوسلاته وآهاته المكلومة، وعادت إليه كلماته كفعل الصدى دون ردّ من أحد.

وهنا العدُّودة الداخلية تتخذ منحًى مختلفًا عمًّا سبق، فقد رأينا العدُّودة الداخلية -سابقًا- على لسان الزوجة، والأخوال، والأهل والأقارب، بل وناس القرية أو البلد، والآن وفي درجة كبيرة من الشاعرية والبساطة والعمق، نرى العدُّودة على لسان الابن -الجنين سابقًا- عبر ثلاثة أسئلة مختلفة، وفي صور شعرية مختلفة أيضًا، فالقاتل لم يقتل الأب فقط، بل قتل شمس الصباح الطالعة لتكشف كل مستور، وتعرِّي الزيف والماسْكات (الأقنعة) المختلفة التي يتوارى خلفها كثير من الوجوه والضمائر والقلوب:

ما تعرفيش مين طخ ابوي يا صبية؟

مين قاتل الشموسة في البدرية؟!

ما تعرفيش مين اللي طخَ أبويا؟

بل إن الابن يقدم مكافأة سخية وبسيطة وذات دلالة لمن يدله على قاتل أبيه، هذا الصباح الذي رحل فحلت مكانه العتمة والظلمة الحالكة، فأصبح البيت والأهل والمكان والبلد مرتعًا للفئران والثعالب والخفافيش التي لا تظهر إلاَّ في هذه العتمة:

وانى أجيب لك منديلين بأوية

واجوّزك لواد زَنُودُه عفيَّة

كل الدلائل -هنا- تؤكد أن هذه القصيدة الشعرية «في المحزنة» معمولة بمزاج شاعر، لا من خلال حرفية شاعر، فالفرق كبير بين الحالة المزاجية والحرفية في الطرح، حتى إن مفردات المشاهد المختلفة المكونة للقصيدة تسير بين السطور الشعرية في حالة من الانسيابية كأنها وُجدت لتكون هنا، وهنا فقط، ويصعب محاولة استبدال أخرى بها، لِمَا فيها من تلك البساطة العميقة الموحية، ولحالتها الزاخرة بالشحن التراثي والفلكلوري والشعبي من أكثر من زاوية، إضافة إلى دلالاتها لدى أبناء الشعب بمختلف طوائفهم، وهذا لا يتضح لنا في هذه القصيدة فقط، بل في مختلف أعمال الشاعر سيد حجاب.

المشهد العاشر:

للمرة الثانية ينتقل بنا الشاعر من عدُّودة الزوجة والأخوال والابن، إلى عدُّودة الزمن والعمر كمرحلة جديدة ضمن مراحل العدُّودة، في خطاب تنقصه الشفقة والرحمة بهذا الابن المكلَّف بما لا طاقة له به ولا مقدرة له على احتماله:

يا سنينُه يا طويلة

الإبن من غير ناسُه بلا حيلة

من السهل على الإنسان مداواة جرحه الناجم من الأعداء، ولكن جرح الأصدقاء تظلُّ ظلاله غائمة وقد لا يندمل، فما بالنا بجرح الأهل، من خلال معرفتهم بهذا القاتل الجاني، وتظلُّ ألسنتهم في غُدُوِّها ورواحها ما بين الصمت والصمت وليس بينهما من باب للإجابة عن سؤال الابن التائه بينهم، هذا ما تطرحه السطور التالية، كاشفة لنا عن قدر هذا الخوف الذي أعمى بصر وبصيرة الجميع، حتى لتكاد الإجابة عن سؤال الابن تخرج مرغمة من بين شفاه أهله لولا هذا القيد/ الخوف الذي ألْجَمَ الجميع بسياطه، فآه وألف آه من هذا الخوف الذي أورثَنا الجبن والخضوع والانكسار وساحات عديدة من لزوجة السكون المر:

وناسه عارفين إنما بُخلا

مستنظر القولة

والقولة تحت الشفة محمولة

ح تنطّ لكن خايفة.. آه من خوفها

لنرى هنا مدى التلاعُب اللفظي بالمفردة الشعرية، والموسيقة الخارجة عن هذا الاستخدام في درجة عالية من التقنية الفنية، والفهم الواعي لمعين المفردة العامِّية ودلالالتها المختلفة، إذ لم يكُن النداء الموجه إلى هذه الشفاه لجميع الخلائق كي تخرج هذه الإجابة التي أخرست بفعل من رأوا أن في الصمت السلامة، وفي الكلام الندامة أحيانًا، هؤلاء الذين ما زالوا يعيشون، يعيثون بين ظهورنا فسادًا نتيجة لصمتهم هذا، الذي لا يحرِّر إنسانًا ولا وطنًا، ولا موقف لهم من الحياة:

آه يا شفايف الخلايق قولوا

حتى أصبح الخوف ملازمًا للجميع للدرجة التي لم تعُد معها قضيتهم فيها الكشف عن هذا القاتل، قدر محاولتهم المتكررة للهروب من عين هذا القاتل ومواربة أنفسهم -بالصمت- بعيدًا عنه، وعن نظراته التي لا تُقاوَم، والتي -كما قال الشاعر سابقًا- «تحبِّل العيِّل»، فما تلك العيون؟

خايفه عيون قتّال قتيلها تشوفها

كأن الشفاه المختلفة هي التي تمنع أصحابها من رفاق الصمت والسكون، من النطق باسم القاتل، وتعريته أمام الجميع، وكشف هذا الواقع المزيف، وخلع هذه الأوجه المصبوغة الملونة أمام الجميع، وتعرية هذا الواقع بكل جوانبه ليكون وجهًا لوجه أمام ما ينشده الإنسان، وما تصبو إليه الإنسانية من العدل والخير والحقّ والجمال.. فأي شفاه هذه التي تمنع الحلق من نطق قولة الحق في وجه الجميع؟ وأي شفاه هذه التي تتحكم في قدرة الإنسان ومصيره لمنع الحلق من البوح والتصريح وإصدار صرخته قويةً في وجه الجميع متى يشاء وكيفما يشاء؟ بالتأكيد تلك شفاه مزمومة التي تفعل ذلك:

يا شفة سيبِي الحلق ينطق قُولُه

يا شفة مزمومة

المشهد الحادي عشر:

الشاعر سيد حجاب في هذه القصيدة «في المحزنة» تارة كالحاوي المتلاعب

بالنار، وتارة أخرى كالسائر فوق الحبال يوشك على السقوط، فتسقط قلوبنا فزعًا وخوفًا ولا يسقط، من مشهد إلى آخر، وبحرفية هندسية واضحة بالقصيدة، ينتقل بنا الشاعر بسلاسة وبمعادلات أشبه ما تكون بمعادلات الهندسة التحليلية، المشاهد تنقلنا من حالة إلى أخرى، ومن واقع إلى آخر مغاير وغير متساوٍ، ونستطيع أن نلمح هذا ببساطة شديدة عبر مقدمات -وأؤكد، مقدمات- بعض المشاهد مثل:

- النعش على سيَّالة تاكي إيديه (مشهد٥)

- م البحر أهو معاود (مشهد٦)

- في الحزنة سكتوا المعزّيّن (مشهد٧)

- آه يا عروسة البحر (مشهد٨)

- وبيوت بلدنا في المسا حِبلى (مشهد٩)

- يا سنينُه يا طويلة (مشهد١٠)

- والريح على موج البحور نوّح (مشهد١١)

لنلمح معًا تلك الحالات المختلفة المتنقلة والمتغيرة في آن، من النعش الثقيل بحمله، إلى الأمل القائم على عودته المرجوة شاقًا عباب البحر، إلى حالة الصمت والخرس التي انتابت جميع المعزِّين، إلى الآه الجارحة إلى عروسة البحر/ الزوجة/ المجاز، إلى بيوت بلدنا الحُبلى بهمومها وأحزانها ودموعها التي لا تنطفئ، إلى النداء على سنينه وشهوره وأيامه الطويلة المكوِّنة لعمره القصير الذي كان... وصولاً إلى هذه الريح المنوّحة على أمواج البحر.

سيد حجاب لا يدع حالة بعينها تسيطر على خطابه الشعري، بل يفلت من

بين زمام الحالة هاربًا إلى حالة أو حالات أخرى ربما بنفس حالة البكاء والعديد، ولكن بهمٍّ وحزنٍ وآلامٍ جديدةٍ عن سابقتها، متخذًا شكل الجراح الشعرية المتصلة المنفصلة، والمنفصلة المتصلة، فحالة التناغم والهارموني تسرى بجميع المشاهد في تنامٍ واضح من مشهد إلى آخر، كأننا أمام سيمفونية تنتقل بنا من سُلَّم إلى سُلَّم دون إحساسنا بلحظة من النشاز والعزوف عن الاستمرار في المتابعة بل والملاحقة لِمَا يجري.

كأن الشاعر يحكي لنا قصة من قصصنا القديمة جدًّا، دون أن يفوته ولو بعض القليل من التفاصيل الموحية والدالَّة، مرتبطًا في ذات اللحظة بحالة الموت/ القتيل/ الغريق/ المسفوك.

وأصبحت هناك حالة من أَنْسَنَة الريح والموج وأشياء كثيرة أخرى، بل هناك حالة من المؤاخاه والصداقة ما بين الريح والقتيل:

والريح على موج البحور نوّح

مطرح ما صاحبه زمان نقل قدمه

ولف واتسوّح

وخطَّى مطرح ما العيار عدمه

ولنتابع قليلاً هذه المفردات والتعبيرات معًا:

نوّح/ مطرح/ نقل قدمه/ لف واتسوّح/ ثم الجملة الشعرية كاملة ممثلة في:

وخطى مطرح ما العيار عدمه..

لنَتَرَوَّ قليلاً أمام هذه الانتقالات الحالاتية من سطر إلى آخر، فهنا الانتقال في

الحالة، وليس انتقالا في السطر الشعري، فمن سطر إلى آخر ننتقل بالسطر لا لتغيُّر السطر الشعري فقط، ولكن لتغيُّر السطر والحالة معًا وفي نطاق سطر شعري واحد.

ولنحاول هنا قراءة السطر الشعري مسبوقا قليلاً ليكون هكذا:

وخطَّى مطرح ما العيار عدمه سقّى على الناس العفار والضلام

كيف كان طعم ولون ومذاق ورائحة عصير وكوكتيل العفار والظلام بعد القتل مباشرة؟

وكيف كان يمر هذا الساقي أو السَّقّا على الجميع موزعًا شرابه ونخب مقتله هذا؟

الصورة الشعرية هنا في حاجة إلى الكثير والكثير جدًّا من الكلام شكلاً ومضمونًا وصياغةً، بل وكيفية بناء الجملة المنفصلة المتصلة، التي تنفصل عن سابقتها وهي متصلة، والمكوِّنة للمشهد الشعري للحالة بمفردها، وبما يسبقها ويلحق بها في آن، وهذه مقدرة فنية في الشعر بشكل عامٍّ، وواضحة في تجربة سيد حجاب على وجه الخصوص.

سقّى على الناس العفار والضلام

لم يعُد عالَم ما قبل القتل هو نفسه عالَم ما بعده، فلم تعد السماء هي السماء، ولا الأرض هي الأرض، ولا الغناء هو الغناء، حتى البلطية والعروس والشبار والقرموط والبياض أصبح بخيلاً على الصيَّادين الذين عادوا من البحر برائحة الدم والعفار والظلام، لا بالسمك، ولم يعُد الحمام الحمام «ساكن صواري المراكب»:

رجعوا المراكبية بإيدين فاضيين

ونقل بناني الحمام

من ع الصواري وحطّ غِربان بين

بل عادت الغربان تسكنها وهي تنوّح على القتيل، ليعود الابن إلى سيرته الأولى كما في المشاهد السابقة قوّالاً ومناديًا عمن يدلُّه أو يشير إليه نحو القاتل وعلاماته:

والإبن جار كل البيوت قوّال

ما حدّ بيشاور على القتّال

لنعود من العدُّودة الخارجية، إلى العدُّودة الداخلية، ومن حالة الوصف الخارجي (العالَم الخارجي من البحر/ المركب/ الصواري/ الموج/ الريح/ الحمام/ الغربان/ المراكبية/ الابن...) إلى العزف الفردي الداخلي والدالّ على قلّة الحيلة، وفِقدان القدرة في المقام الأول، ثم محاولة الخروج من كل هذا الانكسار والتشتُّت بالقدرة على التشبُّث والوقوف ثانية، بل والقدرة على الأخذ بالثأر لكسب راحة القتيل في مكانه، مؤكدًا أن الثأر هو كل ما تَبَقّى له كابن:

يا ريح يا قاضي مين خصيمي قولي

وانا اجيبه لو في بطن بير الغولِ

يا ريح يا قاضي دا ابويا وأنا عياله

أنا اللي آخد تاره من قتّاله

دا التار سريري ومحملي وحمولي

مع ملاحظة الفارق ما بين المفردات الثلاث (سريرى/ محملى/ حمولي)، وهذا زيادة في التأكيد من الابن أنه لا راحة له ولا سفر ولا ترحال قبل أن ياخذ بثأر أبيه من قاتله.

لنعود مرة ثانية ونؤكد، هل نحن بالفعل بصدد قضية ثأر بمعناها الكائن بدواخلنا، كما يحدث بالقرى والنجوع والصعيد ومختلف بلداننا العربية، أم أننا بصدد قضية ثأر تتفق في الاسم والجوهر وتختلف من حيث الشكل والمنظور؟

نعم نحن بصدد قضية ثأر دم، وكرامة إنسانية وشرف وحقوق وواجبات، وحرية، وحق، ومبدأ، وعدل ومساواة، وأشياء كثيرة جدًّا يصعب حصرها كلها دفقة واحدة، لذلك نلحظ تكرارية الشاعر سيد حجاب لمفردة «ثأر» فقط، كما أن قضيته الثأرية كلها عامَّة وفي المطلق وغير منظورة من خلال إطار أو برواز بعينه، لتظلَّ قضية الثأر قائمة في كل زمان ومكان على كل غاصب ومستغلّ وانتهازي ومتسلط وغاشم و...

وهذا ممَّا أضاف الكثير من الأبعاد والنواحي الجمالية الكثيرة لهذه القصيدة الشعرية «في المحزنة» عبر مشاهدها المختلفة.

المشهد الثاني عشر:

كيف يستخرج الإنسان القوة من الضعف، والكلمة من بين طواحين الخرس والصمت؟ بل كيف يسرق الإنسان لبنة الحياة بين أنقاض ركام الموت؟ هكذا نلمح هذا المشهد الشعري المستنهض للعزائم، والمتشبث بفعل الإرادة الكامنة

بالإنسان حتى في أقسى لحظات ضعفه وانهياره، مستخدمًا فعلاً واحدًا لا سواه كمادة للتعبير والبوح والانفجار «الصراخ».

إذا تباعد ثدي الأم عن الطفل، كان الصراخ، وإذا وارينا وجوهنا عند التاجر للهروب من لعبة يتشبث بها الطفل، كان الصراخ، وإذا فقدنا عزيزًا علينا، كان الصراخ، فما بالنا حين تُداس كرامتنا وآدميتنا وإنسانيتنا وحريتنا في القول والفعل والإرادة والتعبير عن ذلك بكل طرق التعبير الممكنة، فلا يكفي أن يكون الصراخ هو رد الفعل الطبيعي، بل الانفجار المدوِّي في وجه الجميع تعبيرًا عن عدم القدرة على الاحتمال أكثر من هذا.

وهكذا ندور في فلك الشاعر في هذا المشهد للابن/ الفجر/ الأمل/ الرمز/ الصبح... وأشياء وأسماء كثيرة يصعب حصرها، وهو يبحث من خلال صرخته المدوِّية عن قاتل أبيه/ الرمز.

ولكن صرخاته المتتالية والمؤلمة تضيع تائهة بين أركان حجرات وأجران وفضاءات الصمت الموغل اللزج، ولا تعود إليه بردٌّ يشفي ثأره المتَّقِد بداخله، يقول الشاعر:

ولا فايده ولا فايده

الصرخة في حيطان البيوت لايده

تتصدّ لكن لم تعود بالردّ

من حالة السكون إلى الحركة، ومن حال المستسلم إلى حال الغاضب الثائر مستخدما أداة النداء «يا» على صرخته الضائعة في محيط الخلاء/ الفراغ، ومتخذًا

منها سلاحًا لكل صنوف السكون والحركة معًا:

يا صرخة يا معاوده

على كل فرشه وستر ومخده

اتمدِّدي ما ترحميشي حد

وحينما تزاداد الثورة بداخله أكثر، فيكون خطاب الاتهام موجَّهًا إلى الجميع بلا استثناء، فالكل يعرف، والكل يصمت، والكل في سبات لا يفيق، والكل يتملكه شيطان خوفه ورعبه، فأصبح الكل يعرف ولا يعرف، ويتكلمون بغير لسان ولا صوت، ويشيرون ويهمسون في رعب مكنون يملأ الصدور، فكان خطابه – الابن– إلى صرخته التي لا يملك سواها أن لا تكون رحيمة بأحد منهم، ربما كان ثقل الصرخة وعنفوانها –عليهم– دافعًا للبوح بالحقيقة المكتومة بصدورهم، كما يقول الشاعر في هذا المشهد الشعري:

اتمدِّدي وما ترحميشي المرعوبين

خلِّي اللي عارفين الحقيقة يقولوا

يناشد –الابن– صرختة الجريحة أن لا تكون كفعل الصراخ «الصريخ» فقط، بل أن تنتقل من مرحلة إلى أخرى مضاعفة، وأن يتحول فعل الصرخة إلى دقٍّ، ثم دقٌّ أشبه ما يكون بهذا الدقِّ الزاعق المزعج لبوابير الطحين، عسى أن تفيق هذه الآذان الصدئة، وتترع عن نفسها أغلالها وأقفالها ومتاريسها التي حرمتها نعمة السمع والبوح معًا، وعسى أن تكون هذه بمثابة محاولته الأخير لمعرفة من قتل أباه، إذا نطقت تلك الحلوق المتيبسة لهؤلاء الأهل والأصحاب، والأصدقاء، وناس البلد جميعهم، هؤلاء الذين أعمى الخوف بصرهم وبصيرتهم، وأغلق عليهم منافذ السمع.

دقّي.. ودقّي زيّ بوابير الطحين
يا خلق خلُّوا الحلق ينطق قوله
من شفة مزمومة

ليعود الحديث والحوارية كما انتهت في المشهد السابق على هذا المشهد بتلك الشفاه المزمومة، وكأن فعل عدم النطق من قِبلها لا من قِبل أصحابها، كأنها طرف في ما يحدث من عدم الاستجابة، فأصبحت شفاهم جميعها مزمومة وغبية وحقيرة ولا جدوى من وجودها، فهي شفاه للخَرَس لا للكلام، هي شفاه للسكوت، لا للنطق، هي شفاه للتلاعب الشكلي بحركاتها الوهمية التي لا تنطق، ولا تُغيث لهفانَ، ولا تجيب باحثًا عن ضالّته، هي شفاه أصبح وجودها عالة على أصحابها وعبئًا ثقيلاً عليهم وعلى من يتعامل معهم وظنُّه أنها شفاه حقيقية ككل الشفاه التي يتمتع بها الخلق.

المشهد الثالث عشر:

أودُّ أن أقف هنا على جمالية الصورة الشعرية العفوية، التي تبدو للرائي والقارئ معًا دون اصطناع أو دخول عوالم الحرفية عليها، فبدت كصور بِكر لا يشوبها التقنية والإحداثات الثقافية المستغربة، وهذا يتضح لنا من خلال توطئة الشاعر في ما سبق من مشهد١٢ ليقدم لنا هذه الصورة البديعة المدهشة للتعبير عن الحالة والحال معًا في مشه١٣ إذ يقول الشاعر:

ولا حدّ قال.. وعيون مرخّيّه

وكتاف بتُقْل العيبه محنيين

وزنود مدلّيّة

والباط مليّط بالعرق والطين

الكلمات ليست بحاجة إلى من يقوم بتأويلها فهي شارحة لذاتها:

ولا حد قال.. وعيون مرخّيّه

الصمت ثم الصمت ثم الصمت، ثم العيون المرخّية لا التي في حالة استرخاء، فالفارق كبير بين هذي وتلك، ففيمَ ينتظر ابن القتيل الردَّ إذن؟

لينقلنا الشاعر إلى جمالية صورته الشعرية عبر ثلاثة أسطر شعرية متتالية مغرقة في العامّية المصرية، ومتوغلة في قاع المجتمع المصري المسحوق، من خلال تعبيرات الجملة الشعرية الموحية لا المؤدية في درجة كبيرة من التناغم وحسن الاختيار إذ يقول الشاعر:

وكتاف بتُقْل العيبه محنيّين

وزنود مدلّيّة

والباط مليّط بالعرق والطين

وأنا أقف هنا أمام:

- الأكتاف التي انكفأت انحناءً بفعل ثقل العيبة الذي تحمله تلك الأكتاف.
- الزنود التي تَدَلّت دلالة على فعل الانكسار والشعور بالمهانة والمذلة.

- هذا الباط «المليط» لا بفعل العرق فقط، بل بفعل العرق والطين معًا.

كأننا أمام جمع من النساء يقُمْن بجلب التراب -في صيف بؤونة- لوضعه فوق رؤوسهن، وكأننا أمام مجموعة من النساء لا الرجال، بخاصَّة بعد أن فقدوا كل خصائص الرجولة من العِزَّة والكرامة والكبرياء والشموخ والعديد من الصفات التي تفصل عالَم الرجال عن النساء بمسافة ليست بالقليلة... إضافة إلى اختيارات الشاعر لهذه المفردات الدالَّة، والموغلة الأثر في تراث العامِّية المصرية، والمجتمع المصري كافة، كمفردات حية وموحية في آن.

لنلاحظ هنا عبر أكثر من خمسة مشاهد شعرية سابقة (٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢) والابن يبحث عمن يجيب عن سؤاله عن قاتل والده، يسأل جميع الرجال والنساء الكبار، أصدقاء والده وأهله وذويه عسى أن يجيبه أحدهم عمن قتل أباه غدرًا، والجميع يعرف، والجميع يعلم، والجميع في سلَّة المتواطئين بفعل الصمت والخرس الذي أصابهم جميعًا، ليعود الابن حتى نهاية المشهد١٢ وهو يبحث عمَّن يردُّ عليه سؤاله الحزين بإجابة شافية:

يا عروسة آه لو ينطقوا بمعرفتك

ابن القتيل ياخد بتار مقتوله (مشهد٨)

يا عروسة هاوديني.. يا عالَم قولوا

ما تعرفيش مين طخ ابوي يا صبية؟

مين قاتل الشموسة في البدرية؟ (مشهد٩)

ما تعرفيش مين اللي طخّ أبويا؟

والقولة تحت الشفة محمولة

ح تنطّ لكن خايفة.. آه من خوفها (مشهد١٠)

آه يا شفايف الخلايق قولوا

والإبن جار كل البيوت قوّال

ما حدّ بيشاور على القتّال (مشهد١١)

(يا صرخة)

اتمدِّدي وما ترحميش المرعوبين

خلِّي اللي عارفين الحقيقة يقولوا (مشهد١٢)

وفي نفس المشهد (مشهد١٢):

يا خلق خلُّوا الحلق ينطق قوله

من شفة مزمومة

إلى أن نكتشف وَهْم الكبار، هؤلاء القانطين ببيوت الصمت الواطئة والمنحدرة، إلى أن نكتشف زيف ما نعيش فيه من خلال هؤلاء الكبار في الزيف والادعاء والكذب والتدليس، بمنطق الكياسة تارة، وبمنطق «ابعد عن الشر وغني له»، و«الباب اللي يجي لك منه الريح، سده واستريح»، حين تتعرى الأشياء

والأقوال والأفعال، وتصدر الحقيقة، ولا شيء سوى الحقيقة، على لسان مجموعة من الأطفال الأبرياء الأنقياء الأصفياء، هؤلاء الذين لم تلوثهم الحياة بعد، و لم تغير من ضمائرهم وطبيعتهم وسلوكهم الطفولي البريء والبسيط، إذ يقول الشاعر:

ولا حد قال وعيال في الحارة

يادوب عمورهم في الكلام سنتين

والكلمة قدّارة

من شفة نطت في ودان الزين

الفرحة أصبحت غامرة بالقلب الصامت لابن القتيل، وهم في وجومهم عَامُون، لم تكُن الفرحة غامرة بقلبه فقط، بل أصبحت -الفرحة- تتراقص بكل خلجات قلبه طربًا دون أن يبين عمًّا في نفسه منها.

نحن لسنا بصدد قصيدة شعرية فقط، بل بصدد لغة درامية عالية، وعمل روائي تتوافر فيه عناصر العمل الروائي كافة، من الزمان والمكان والحدث والأبطال الرئيسيين والأبطال الثانويين والهوامش، وحالات شتى تنتاب فصول هذا العمل الراوائي من التراجيديا السوداء، إلى العبث، إلى الكثير من الأنماط الساكنة التي تدعو إلى التأمُّل والتفكير العميق في أكثر من شيء في لحظة واحدة، وفصول الرواية تأخذنا في درجة كبيرة من التشويق والإثارة من فصل إلى آخر، وقلوبنا تلهث خلف هذا الابن تارة، وتلك الجدران المصمتة تارة أخرى، ونكاد نخرج عن النص قابضين على هذه الألسنة العاجزة، والأبواق المغلقة كي تعلن كلمتها أمام الجميع، حتى تكون لحظة النهاية الحقيقية على لسان هؤلاء الأطفال الصغار:

ولا حد قال وعيال في الحارة

يادوب عمورهم في الكلام سنتين

لا تعرف ألسنتهم النطق منذ خمسين عامًا أو أربعين أو ثلاثين أو أكثر، بل منذ عامين فقط، في إشارة من الكاتب إلى العمر الحقيقي لهؤلاء الأطفال الصغار جدًّا، هؤلاء بما عندهم من منديل البشارة الأول لهذا الابن الضائع والمشتَّت ما بين الأهل والأقارب والبلدة جميعها، حتى تكون لحظة الانفراجة على لسان هؤلاء الملائكة الصغار:

يا ميت حلاوة التار ساعاته جات

وابن القتيل زأطط.. لكين بسكات

لنلاحظ الفارق الكبير بين حال وحال، ما بين العدُّودة الداخلية في المشهد٧ حيث كان يقول الشاعر:

يا ميه داري القُصّه يادي العيبه

وحشّمي موجك راجلنا في غيبه

يا مية داري قُصّتك يا ميه

وحشّمي البياضة والبلطيه

دي العيشه من بعد الحليوة صعيبة

والعدُّودة الداخلية في المشهد١٣:

يا عروسة حلّي ضفايرك العسلية

وزوّقي البياضة والبلطية

والتار مغطينا بعقود الفلّ

إلى هذه الدرجة، وإلى هذا الحد يكون الاطمئنان وتعرُّف شخصية القاتل بمثابة الفرح الغامر الذي ينتشي له ابن القتيل، لينسى كل ما مرَّ به عبر المشاهد المختلفة من آلام ومواجع ليست جراء مقتل أبيه، وإنما جراء عدم معرفته بمن قتله، وهذا هو الأكثر أهمية لدى الابن، وهذا ما يحلينا بدورنا إلى السؤال الأكبر عبر هذه القصيدة الشعرية الأليمة: مَن قتل مَن؟ ومَن سجن مَن؟ ومَن سفك دم مَن؟ ومَن الابن الرمز، والزوجة الرمز، والأهل الرمز، والأقارب الرمز، والأصدقاء الرمز، هؤلاء الجمهور العريض من الأهل والأقارب والأصدقاء وناس البلدة جميعهم الذين يتفرجون على فصول الرواية في متعة كبيرة، وهم يعلمون مَن القاتل دون إشارة منهم أو كلمة واحدة للإدانة أو للتعريف بصاحب الجريمة؟ وهل انتهت جرائم القتل هذه منذ عام ١٩٦٢ وأصبحنا الآن في منأى عمَّا كان؟ وإذا كانت ما زالت تحدث إلى الآن، فمَن القاتل والضحية سوانا؟

أسئلة كثيرة تطرحها هذه القصيدة الشعرية، ليست مرتبطة إطلاقا بتاريخ تصديرها حين كتابتها.

المشهد الرابع عشر (الخاتمة):

إلى أن نصل إلى «يا» النداء الجماعية وغير الموجَّهة إلى أحد بعينه، ولا إلى شخص دون الآخر، بل موجَّهة إلى الجميع بلا استثناء، إلى الجميع في كل زمان

ومكان، نداءً عامًّا يأخذ الجميع بين طياته في كلمة واحدة، وفي سطور واحدة دون استثناء لأحد، كأننا أمام رائعة صلاح جاهين مرة ثانية حين قالها في وجه الجميع «اتكلموا».

هكذا يكون نداء ومطالبة الشاعر للجميع أن يُقرُّوا بما يعرفونه ويخفونه خشية من الـــ.. أو الـــ... أو الـــ... عسى أن يفيق هذا القتيل من غفوته التي طالت رقادًا وسهادًا مؤلمًا منذ عام ٦٢ وحتى هذه اللحظة الراهنة، التي لم يتكلم فيها أحد بعد.

يا خلق قرُّوا قولوا.. قرُّوا قولوا

خلُّوا القتيل يرجع ويصلب طوله

ويعلق القناديل على دار خلِّي

(يناير ١٩٦٢)

تقنية العدُّودة عند سيد حجاب:

كما ذكرنا -سابقًا- العدُّودة عند الشاعر سيد حجاب، ليست تمامًا هي العدُّودة المصرية سواء في الوجه القبلي أو البحري، وإن كانت تحمل جذورَ وصفاتِ وجيناتِ العدُّودة المصرة، لكن الشاعر سيد حجاب أضاف إلى جوهر العدُّودة الكثير، منه -على سبيل المثال لا الحصر- أن الندب في العدُّودة هنا ثابت من عدُّودة إلى أخرى، والمتغير هو المندوب عليه/ المجاز، كما أن القاتل أيضًا غير معروف وغير محدَّد المعالم والسمات من مشهد إلى آخر، ولا نستطيع القبض عليه بمنطق هل هو إنسان، أم موقف، أم توجُّه، وأشياء كثيرة أخرى يصعب حصرها

لتحديد هذه الهوية لهذا القاتل القائم والثابت والمعروف لدى الجميع، دون أن ينطق أحد باسمه، وكيف يتعامل هذا القاتل مع هؤلاء المعزِّين بعيون غليظة تُخرِس كل من ينظر إليه، وبقلب جامد ممتليء بالقسوة والجبروت، يكفي أن نظرتة، -وأكرر نظرتة فقط- تفعل ما لا يفعل بالآخرين، كما أن القتيل -وهو الأهم ربما في هذه القصيدة أيضًا- شخصية محورية ومجازية وغير معروفة ولا معلومة لأحد، ربما تأخذ صفاته وهيئتة في بعض المشاهد الملامح والسمات الإنسانية، ولكن من هو؟ وابن مَن؟ ولماذا قتل؟

وقد يكون هو بعيدًا تمامًا عن هذا وذاك، وقد يكون هو مجموعة من الرموز المختلفة والإشارات الإيحائية الدالّة على الحقّ والخير والمبدأ والعدل والحرية والمساواة، والنبل والشهامة، والمروءة، والفضيلة، وقد يكون هو حلم الاشتراكية الذي ظلّ يراودنا جميعًا فترة طويلة من الزمن أملاً في تغيير الأشياء، وتحريك الثوابت من أماكنها، وأشياء كثيرة جدًّا يصعب حصرها قد دُهست وقُتلت، ولم يَحِن وقت دفنها منذ ذلك الحين حتى هذه اللحظة الراهنة، والشاعر سيد حجاب يتسائل على مدار هذه القصيدة، وقصائد أخرى سؤاله الوحيد: لماذا...؟ وإلى متى...؟ ومَن سوف يقف هذا القاتلَ الذي لا لجام له؟ وهل مِن وقتٍ وأوان للإفاقة من هذا السُّبات الطويل لنا جميعًا؟

وليس هذا فقط ما طرحه الشاعر سيد حجاب كجديد في فنية العدُّودة والندب، ولكنه ابتكر ما يمكن أن نطلق عليه «القفل والمفتاح»، وهو أمر غير معمول به في العدُّودة المصرية على وجه الإطلاق، فعلى سبيل المثال تبدأ العدُّودة المصرية -ولتكن عدُّودة الغريق- هكذا[5]:

البحر واطي رمال رمال ولا ابن حسنه يطلع الغرقان

البحر واطي جروف جروف ولا ابن حسنه يطلع المرجوف

وفي أخرى:

يا ريس الغليون يا عثمان وشد حيلك طلع الغرقان

يا ريس الغليون يا عوده ما تطلع الغرقان من الموجه

وفي ثالثة:

عين الجدع متطلعة بره ومين يحوش الضيق يا أهل الله؟

عين الجدع متطلعة للباب ومين يحوش الضيق ده يا أولاد

وفي رابعة:

العين بكّاية ومرويَّة على كَفْيِتي في البحر وحديَّة

العين بكّاية وريّانه على كَفْيِتي ولا حد ويايا

في حين نرى ملمح العدُّودة المختلف شكلاً ومضمونًا وصورةً وأسلوبًا عند سيد حجاب، لرؤية المسافة الكبيرة ما بين هذى وتلك، كما نرى قدر ما أضافه الشاعر إلى فنية وتقنية العدُّودة المصرية في عمل غير مسبوق على نطاق القصيدة العامِّية المصرية، وهذا لا يقلّل من قدر اجتهاد بعض الشعراء الذين تحوي بعض أعمالهم ما هو قريب من جو العدُّودة المصرية شكلاً كجزء مكمل من قصيدة شعرية مثلاً، ولكن عمل قصيدة كاملة مع إعادة تشكيل وصياغة العدُّودة المصرية بشكلها الجديد، فهذا العمل غير مسبوق في هذه الناحية.

يقول الشاعر في المشهد١١:

والريح على موج البحور نوّح
مطرح ما صاحبه زمان نقل قدمه
ولف واتسوّح
وخطّى مطرح ما العيار عدمه
سقّى على الناس العفار والضلام
رجعوا المراكبية بإيدين فاضيين
ونقل بناني الحمام
من ع الصواري وحطّ غِربان بين
والإبن جار كل البيوت قوّال
ما حدّ بيشاور على القتّال
«يا ريح يا قاضي مين خصيمي قولي
وانا اجيبه لو في بطن بير الغولِ
يا ريح يا قاضي دا بويا وأنا عياله
أنا اللي آخد تاره من قتّاله
دا التار سريري ومحملي وحمولي»

ومع افتقار الغالبية العظمى من المعددات -سواء في وجه بحري أو قبلي- إلى عنصر الثقافة، وجماليات اللغة، وصنع الصورة الشعرية، وذلك لأن معظمهن من الأميات اللائي لا عَلاقة لهن بفعل القراءة والكتابة والثقافة في مفهومها الشامل من

ناحية، فأصبح الجزء الأكبر من تراث العديد ليس أكثر من مجرَّد ارتجالهن بما يشعرن تجاه كل حالة على حدة، من غريق، محروق، مقتول، مسفوك، عازب، متزوج، عانس، المرأة التي تركت أولادًا وتلك التي لم تنجب، إلخ.

ومن ناحية أخرى فقدان جزء كبير من هذا التراث -العديد- وعدم الاهتمام به على مر العصور المختلفة لأسباب عدة، منها الوازع الديني -غير المكتوب- الذي يحرِّم العديد والندب معًا، من خلال رجال الدين بعامَّة، وأمور أخرى كثيرة لسنا هنا بصدد سردها.

والنماذج السابقة لطرح الرؤية والتشكيل والصورة، وما أطلقنا عليه «منظومة العديد الجديدة» التي ابتدعها الشاعر سيد حجاب في قصيدته «في المحزنة»، فمن خلال هذه النماذج يتضح لنا أننا أمام أشكال قريبة من الشعر، غير واضحة المعالم من حيث الصورة الشعرية اللافتة والجاذبة، نحن أمام سطور تخطُّها العاطفة، والعاطفة فقط دون اتساق مع باقي منظومة فعل الشعرية في العديد، كما نلاحظ الفارق بين المفتاح الذي يبدأ به الشاعر سيد حجاب قصيدته عبر مشاهده الشعرية المختلفة، وهذا المفتاح الذي يغلق به باب المشهد أو السطر الشعري أو العدُّودة:

المفتاح: يا شمس حِلِّي شعورك السود.. حِلِّي (مشهد١)

القفل: والله اتحرمنا م السّحر والضلّ

المفتاح: آه يا القتيل في البحر (مشهد٢)

القفل: مين فيكو.. مين فيكو؟!

المفتاح: والنعش مايل والُبني صغار (مشهد٣)

القفل: يا ريت عدانا طخوا عمري قبله

المفتاح: يا راجل العيلة (مشهد٤)

القفل: مين فينا.. مين فينا؟!

المفتاح: والنعش على شياله تاكي إيديه (مشهد٥)

القفل: م البحر أهو معاود وشقّ علينا

المفتاح: م البحر أهو معاود (مشهد٦)

القفل: مين فيكو.. مين فيكو؟!

المفتاح: في المحزنة سكتوا المعزّين (مشهد٧)

القفل: والناس بيستنوا

المفتاح: آه يا عروسة البحر (مشهد٨)

القفل: مين فيكو.. مين فيكو؟!

المفتاح: وبيوت بلدنا في المسا حِبلى (مشهد٩)

القفل: وأجوِّزك لواد زنُودُه عفيَّه

المفتاح: يا سنينه يا طويله (مشهد١٠)

القفل: يا شفه مزمومة

المفتاح: والريح على موج البحور نوّح (مشهد١١)

القفل: دا التار سريري ومحملي وحمولي

المفتاح: ولا فايده ولا فايده (مشهد١٢)

القفل: من شفه مزمومة

المفتاح: ولا حد قال.. وعيون مرخّيه (مشهد١٣)

القفل: والتار مغطينا بعقود الفل

المفتاح: يا خلق قِرُّوا قولوا.. قروا قولوا (مشهد١٤)

القفل: ويعلق القناديل على دار خِلّي

ليس هذا فقط المنحى الجديد والإضافة الحقيقية التي أسهم بها الشاعر سيد حجاب في تقنية العدُّودة المصرية، ولكن قد توغلت ثقافة الشاعر الشعبية، وخبراته الحياتية المتنوعة، ونبوغه ومقدراته كشاعر موهوب في إضفاء الكثير جدًّا على منظومة العدُّودة المصرية، متخذا الشكل والاسم متكئًا للانطلاق إلى آفاق رحبة وممتدَّة، لم تكن العدُّودة المصرية لتحتملها، لنظلَّ أمام تَفَرُّد سيد حجاب في هذه القصيدة الشعرية الفارقة في منظومة شعر العامِّية بشكل عامٍّ، لغة وأسلوبًا وإضافة وحذفًا وابتكارا لعدُّودة جديدة تمامًا شكلاً وصورة، ويظل الشاعر سيد حجاب -- حتى الآن- في عدُّودته القائمة على قتيل وغريق، ومسفوك، وسجين مجازيّ، قابلاً لأن يكون هو أحد هؤلاء، وقابلاً لأن يكون هو كل هؤلاء، وقابلاً لأن يكون خارج إطار كل هؤلاء وأبعد كثيرًا عن مفهوم العدُّودة، وإلى من توجه أهدافها الموغلة الحزن، وقابلاً أيضًا لأن تكون عدُّودة الشاعر سيد حجاب بمثابة عدُّودة الوطن الذي ضاعت عنه نجوم المثل والحقّ والعدل والخير والجمال والحرية، وأشياء

كثيرة يصبو الإنسان إليها، ويسمو بروحه متطلعًا إلى صعود سحبها الغائمة، أملاً في إشراقة شمس يوم بلا سحب داكنة موحلة في الغمام، فقتيل الشاعر سيد حجاب ليس بقتيل واحد، بل لا حصر لعددهم على المستويين الماديِّ والمعنويِّ، وهذا ما أضاف إلى هذه القصيدة الشعرية الكثير من الأبعاد الجمالية لعدم تأطيرها، وإغلاق بروازها المتسع والفضفاض على شخص بعينه، أو على موقف بعينه، أو حدث بعينه، ممَّا جعلها تحمل بين جنباتها الأشخاص والمواقف والأحداث، وما هو أكثر من هذا وذاك...

هذه قصيدة شعرية ملحمية تصور معاناة حقيقية، في مرحلة تاريخية بعينها وإن لم تُبِنْ أو تعلن: من، ومتى، وأين.

لكنها كشفت ما هو أكثر من هذا، فهذه قصيدة شعرية «في المخزنة» لا تتعامل بظواهر الواقع المعيش، لكنها تنبش في العمق، تاركة ما يستخرج أمام ناظرَي وعقل وقلب الجميع، لتظل الدلالات المعرفية متسَعًا للجميع، بقدر المخزون المعرفي والثقافي لكل شريحة وطائفة لا لكل فرد فقط..

وهناك الكثير من المحطات التي تستحقُّ الوقوف عندها بهذه القصيدة الشعرية «في المخزنة»، ولكننا آثرنا أن تكون رحلتنا عبر دروب هذه القصيدة ليست أكثر من قراءة موضوعية، بعيدًا عن تخوم النقدية الحديثة ودهاليزها التي لا تنتهي.

اللغة:

اللغة عند الشاعر لغة غير مقبوضة، بمعنى أننا أمام لغة زئبقية مراوغة، القسط الكبير جدًّا منها هو في أصله وجذوره لغة عربية فصيحة شديدة الفصاحة، لكنها

اللغة الفُصحَى البسيطة التي تحمل بين طياتها جينات السهل الممتنع، وليست اللغة المعجمية أو المهجورة، وهناك العديد من الأمثلة التي نستطيع أن ندلل بها على ذلك في شعر سيد حجاب عمومًا، وفي قصيدة المحزنة على وجه الخصوص مثل:

المشهد الأول:

يقول الشاعر سيد حجاب في قصيدته «في المحزنة»

يا شمس حِلّي شعورك السود.. حِلّي
مطرح ما اكون الآهه -آه- بتحِلّ
يا شمس حِلّي شعورك التاويحي
مطرح ما اكون الآهه ملو الريحِ
والاصطبار على كل دار متدلي
يا شمس حِلّي شعورك المعقودة
مطرح ما اكون الآهه -آه- ممدودة
والله اتحرمنا م السّحر والضِّلّ

هل نستطيع عمل رصد ما بين ما هو فُصحَى وما هو عامية بين المفردات الشعرية بهذا المشهد، على سبيل المثال «حِلّي» من الفعل العربي الفصيح «حل، يحل»، و«ملو» من الفعل العربي الفصيح «ملأ، يملأ»، و«متدلي» من الفعل العربي الفصيح «تدلى، يتدلى» والميم زائدة، و«م السّحر» والأصل «من السّحر»، و«الضلّ» والأصل «الظل»، وهكذا).

وهذا ما يؤكد ما قلناه من أن الأفعال المستخدمة بل جل الكلمات المتناثرة في تجربة الشاعر سيد حجاب الإبداعية تحتفي باللغة العربية الفُصحَى لا من باب القصد، وتغرق في المفردات شديدة الإيغال في العامِّية المجتمعية لا عن نيَّة مبيتة، كما أن اللغة عند الشاعر سيد حجاب وجزء كبير من شعراء العامِّية المصرية، نجد أن اللغة المصرية القديمة متَّكأً أصيل لمفرداتها عبر تجارِبهم الإبداعية، ولكن سيد حجاب يرفض مبدأ التفريق بين هذا وذاك، فهو شاعر الفُصحَى والعامِّية والمصرية القديمة، وليس عنده من لغتين في التعامل، وليس عنده ما يُسَمَّى باللغة واللهجة، ولكن أشعاره هي لغة مصرية عربية فُصحَى بدرجة من درجاتها وبتجلٍّ ضمن تجلِّيات هذه اللغة الأم، ولا توجد مسافة فارقة بين هذه وتلك، وربما ساعدت تلك في تنقية وتهذيب هذه، لكنه لا يتعامل مع منطق اللغة واللهجة، لا منطق أن هذه لغة وتلك لهجة، ولسنا أيضًا بصدد لغة أرقى من لغة، أو أسمى من لهجة ما حتى إن كانت العامِّية، ولكنها جميعها بشقيها هي الأصل للغتنا المصرية القديمة والعربية الحديثة المتنوعة والثرية، والمستلهَمة من لغات لا من لهجات أخرى كثيرة منها التركية والفرنسية والإنجليزية واليونانية والفارسية، وغيرها.

ولقد تأثرت العامِّية المصرية بدرجة كبيرة بالعديد من اللغات المختلفة إضافة إلى المصرية القديمة، كالحيثية والفينيقية وحتى المنعطف الأخير مع اللغة القبطية، بل وقدر كبير من مختلف لغات العالَم، نظرًا إلى الموقع الجغرافي الذي تتمتع به مصر، ونتيجة وقوعها ما بين قارتي العالَم القديم آسيا وإفريقيا[٦].

فمثلا في اللغة المصرية القديمة «القبطية» -وأؤكد اللغة- نرى مثلاً:

- ولا، ياد، واد: كلها بمعنى صبي أو ولد.

- أباي، أباه: علامة دهشة واستنكار وتستخدم بكثرة في صعيد مصر.

- آخ، آه: تعبير عن الألم والندم.

- ادّيني: بمعنى أعطِني.

- أمّر العيش: بمعنى سَخّن العيش.

- أيوه: بمعنى نعم.

- بح: بمعنى خلاص.

- برضه: من باي رادي أي هكذا.

- بُرش: بمعنى فراش السجن.

- بَشْبِشْ: بمعنى يبلل.

- فَشْفِشْ: بمعنى يفتت.

- بُعْبع: بمعنى عفريت.

- بلاص: تعني باليونانية إناء.

- بيبه: بمعنى برغوث.

- تاتا: تُقال للأطفال في بداية المشي.

- ترابيزة: باليونانية وتعني منضدة.

- جيص: بمعنى ريح من البطن.

دياولو: شيطان من أصل يوناني وانتقلت إلى الإنجليزية «ديفيل ديابولوس».

نستطيع أن نضيف آلاف المفردات التي من أصل اللغة المصرية القديمة:

(رف/ شبشب/ زير/ شأشأ/ شونة/ شوية/ صهد/ ضبة/ طوبة/ ظرطة/ فاشوش/ فلافل/ قش/ قلة/ كاني وماني/ كح/ فوطة/ كرشة/ كنبة/ كرنب/ مصطبة/ يلا برة/ هيلا هوب...

يقول الناقد الأستاذ إبراهيم فتحي في قراءته حول تجرِبة الشاعر سيد حجاب(٧):

[جرت العادة على أن نَصِف أشعار سيد حجاب أول ما نَصِفها بأنها أشعار «بالعامِّية المصرية». وكان لسيد حجاب دور بارز في حركة تجديد الشعر العربي بمصر، وهي حركة ممتدَّة أطلقت على نفسها وأطلق عليها عُرفٌ كسولٌ ذائعٌ اسم «العامِّية المصرية».

وكانت كلمة «العامِّية» في هذا الشعر العربي تقابل «فُصحَى» فقدت فصاحتها وإفصاحها منذ زمن بعيد، تتحجر في قصائد هامدة مُثقَلة بركام زخرفي بلاغي، مرصوص في قوالب لغة شعرية مزعومة مخزونة، تنقل عموميات غائمة صاخبة الرنين في إيقاعات بالية، هي ترجيع بعد ترجيع لأصداء حالات كانت انفعالية أو وجدانية تتلعثم بها كلمات قاموس شعري تكلس عليه الصدأ، قاموس أخرس أثقلَت لسانَه الأنماطُ المتواضَع عليها، التي فرضتها صفوة مستبدَّة، للإدراك الحسِّيِّ والتعبير الانفعالي والتقييم.

ومنذ البداية لم تكُن أشعار سيد حجاب في «صيَّاد وجنِّية» عامية بمعنى السطحية والسوقية والسهولة التافهة، ولا «مصرية» بمعنى الإسراف في استعمال العادات اللغوية المحلية، ومحلية المحلية، والتشدُّق المفتعَل بالغرابة الإقليمية الخاصَّة، فقد عرفت «العامِّية» المصرية أيضًا «تفاصحًا» دَعِيًّا زخرفيًّا، في الشعر، مزوَّقًا

بأناقة الثقل، مُغرِقًا في غنائية هشَّة، متكئًا على تضمينات من «قوالب» التراث الشعبي، وعلى الحشو والشقشقة والتحذلق اللفظي بغرائب العامِّية، ولن يصعب على أحد التأكد من أن بعض أنواع «الفُصحَى» في الشعر كانت بعيدة عن الفصاحة العربية الحية، وأن بعض أنواع «العامِّية» كانت أقلَّ انتماءً إلى «عامَّة» الشعب العربي في مصر.

ولكن سيد حجاب مع قِلَّة متوهجة الموهبة والوعي من الشعراء المصريين (فؤاد حداد وصلاح جاهين على سبيل المثال فحسب) قدَّموا إسهامًا مصريًّا متميزًا في تطوير القصيدة العربية، إن كلمة «العامِّية» عنده وعندهم تعني الطابع الشعبي بحيويته ومرونته، وإثراء القاموس العربي الشعري بمفردات وإيقاعات الكلام وتراكيبه الحية في الوجدان وعلى الألسنة، وليست العربية الفُصحَى مرادفة للميت والمهجور، ولا للطابع المجرَّد العمومي المصاب بالهزال وفقر الدم في التعبير. ولن نرى عند سيد حجاب أداءً لغويًّا هو هروب من ذواتنا في الواقع العربي المرئي المحسوس إلى قوالب لفظية «كلاسيكية» تنتج استجابات مبتذلة قياسية مستمَدة من تقاليد سلطات القهر، لا من تقاليد الشعب.

أما الأداء اللغوي عند سيد حجاب فهو حِسٌّ بالطزاجة والطاقة والجدة، ويحررنا في ومضة التعرُّف الكاشفة من قيود الوعي المقولب، ومن إدراك حسِّيٍّ للعالَم أصبح ذابلاً ذاويًا، ونستشعر نضارة جديدة لتناقضات واقعنا، وننفذ إلى مشاعر أعمق تعجز القوائم اللغوية المحفوظة عن مجرَّد تسميتها.

وكلمات سيد حجاب -على مستوى المعجم- استعادت للشعر التصاقه بالجذور الحية للتجربة الحسية، وشاركت في علاج اغتراب اللغة وتدهورها، فهي

لغة عربية ثرية بالألفاظ المتنوعة الحسية الجزئية، وحينما تقرؤه تحسُّ كأنك تهمس أو تصرخ أو تقبِّل شفاهًا أو تقضم ثمارًا حلوة أو كالعلقم، وكأنك تنهل لأول مرة من منابع وجودك الشخصي، في مساحة للتجرِبة تصبح فجأة في متناول يدك عن طريق ما يبدو تعبيرًا في تلقائية عن حاضر مباشر، وعن نوعيات مختلفة للتجارِب، وهي كلمات «عاميتها» ناشئة عن امتلائها بالنسيج الملموس للخبرة الفعلية والعصير المتدفق للحياة، تطرد كلمات أخرى، وتعانق مثيلاتها لها لكي تفرض على عالَم الفعل والانفعال اصطفاءً وبناءً وتشويهًا ثم طرازًا وإيقاعًا. لتجعل تلقِّيَنا لواقعنا اكتشافًا متمايز المعالِم بدلاً من قاموس يجعلنا أسرى متخبطين في كتلة غائمة وإطارها المفروض.

وذلك الأداء اللغوي عند سيد حجاب حافل بعلاقات حميمة وأواصر قربى، وعلاقات عداء ورفض وصراع، فتلك «عامية» ذات هالة شعبية، أو هي عربية درامية حسِّيَّة، ألفاظها عينية فوَّارة ملموسة، هي دم القصائد وطينها وعرقها. كلمات أوفر صحة وعافية وليست منتفخة بالهواء أو المداد بل تكاد تكون أشياءَ وأفعالاً.

ويقترب هذا الواقع اللغوي، بسُكَّانه من الكلمات والعلاقات بينها، من أن يكون نموذجا لعالَم قائم بذاته، قد يكون بديلاً لعالَم السيطرة والقمع، فعالَم العلاقات التجارية المجرَّدة اللا شخصية ولغة معاملاته وصفقاته الجارية تقابلهما الحيوية الدسمة للغة الشعرية، لغة معانقة الفعل والحلم].

تأثير اللغة المصرية القديمة «القبطية» على قواعد العامِّية المصرية:

لا تُستخدم الضمائر الشخصية المنفصلة في اللغة العربية الفُصحَى «أنا/ أنت/

أنتما/ هو/ هي/ أنتم/ أنتن/ نحن/ هم/ هن»، بل تُستخدم مرادفاهما في العامِّية المصرية «انا، انت، هو، هي، إحنا، انتو، هُمّا».

وهي ترجمة لضمائر اللغة المصرية القديمة «انتوك/ انتوف/ انتوس/ أنون/ انتودان/ انتاوو».

ولا يوجد في اللغة العربية الفُصحَى المضارع المستمرّ، وهو موجود في اللغة المصرية القديمة فوُضع له حرف «ب» ليعبِّر عن المضارع المستمر: «هو بيشرب/ هي بتاكل».

كما تختفي صيغة المثنى في العامِّية المصرية، نظرًا إلى عدم وجودها في اللغة المصرية القديمة.

كما تختفي أدوات الاستفهام مثل «هل» ويعاض عنها بتنغيم الكلمات لقلّة استخدام صيغ الأسئلة في اللغة المصرية القديمة.

وفي النطق تتبع العامِّية النطق في اللغة المصرية القديمة، فيختفي حرف الثاء «ث» من العامِّية المصرية، ويتحول إلى تاء لعدم وجوده في اللغة المصرية القديمة، مثل الكلمات الآتية: اتنين/ تلاته/ تمانية/ تعلب/ متبت/ تعبان/ توم/ حرت/ كتير/ تور/ تَمَن.

كما يختفي حرف الذال «ذ» وحرف الظاء «ظ» ويحلّ محلهما حرفا الدال «د» والضاد «ض» وذلك لعدم وجود هذه الحروف في اللغة المصرية القديمة، ومن أمثلة ذلك:

ضهر/ دبانه/ ديب/ دبلان/ داب/ أدان/ دبح/ داق/ دبل/ ودْن (أُذُن)/ جدر/ دُرَه/ دراع/ دقن/ دَكَر/ دَهَب/ نَدْر.

كما يختفي بعض الهمزات أو تتحول إلى حرف «ي» وذلك لقلّتها في اللغة المصرية القديمة، ومن أمثلة ذلك:

دايم/ عباية/ ملاية/ حداية/ قوايم..

وفي اللهجة المصرية خاصية أخرى هي إدماج الكلمات، فمثلاً:

ما عليه شيء = ما عليهشى = معلش

ما أكلت شيء = ما أكلتش = ماكلتش

على شأن = عشان

أما المستقبل في اللهجة المصرية فيعبَّر عنه في أغلبية المناطق بالهاء، وفي البعض بحرف الحاء عوضًا عن سين المستقبل، كما في:

سأشرب = هشرب = حشرب

سأقتل = هقتل = حقتل

والمضارع في اللغة المصرية القديمة أو المضارع المستمر يكون دائمًا بإضافة حرف الباء «ب» للفعل في المصدر مثل:

أنا أشرب الآن = بشرب

أنا أنام الآن = بنام

أنا أحبك = بحبك

أما أداة النفي في اللهجة المصرية فهي «مش».

و«مش» تعني «لن» ولكنك إذا أردت استخدامها كـ«لم» أو «لا» تنفصل الميم في أول الكلمة والشين في آخرها، مثل:

لن أشرب = مش هشرب.

لا أشرب = ما بشربش.

لم أشرب = مشربتش.

كما لا تخلو اللغة من مختلف اللغات الأخرى التي استطاع الشعب المصري -عبر العصور- هضمها واستخدامها كأنها جزء أصيل من النسيج الحياتي المصري، ومن أمثلة ذلك:

بالإنجليزية: بوليس.

بالتركية: أوضة/ أجزخانة (صيدلية)/ خان (سوق)، ومنه خان الخليلى.

بالفارسية: أستاذ (معلم).

بالفرنسية: جيبة (تنورة)/ بنطلون/ صندل/ نوفي (جديد)/ روج.

باليونانية: ترابيزة (طاولة)(٨).

يرى لويس عوض أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريبًا، ودليله على ذلك أنه ما بين القرن السابع والقرن العشرين، لم تنجب مصر شاعرًا واحدا على مدى اثني عشر قرنًا. وهو يرى أنه ضمن «فوضى القيم» أن يتكلف مؤرخ ما مهمة الناقد، ليقوم بحشد البهاء زهير والقاضي الفاضل وابن نباته وابن مطروح واشتباههم في مدرسة واحدة، يطلق عليها . «المدرسة المصرية»، ولويس عوض يسخر من تلك المهمة قائلاً: «كأنما ينبغي أن تكون لمصر مدرسة في الشعر العربي». وهو يرى أن الشعراء السابقين، ما هم إلاّ ناظمون وليست لهم قيمة أدبية، وأن قيمتهم لا تعدو أن تكون «قيمة تاريخية»، وبذلك، فإن المبالغة في تقديرهم هي إخلال بمقاييس الحكم.

ويصل لويس عوض إلى أن تعبيرًا عاميًا مثل:

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

... يعدل عنده كل ما قدمه «المستعربون» من قريض، بين الفتح العربي عام ٤٦هـ، ومحمود سامي البارودي. فالمصريون -على حد زعمه- لم يتمثلوا اللغة العربية القرشية، كما يتمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصَّة بهم، قد تكون ذات أصول قرشية، لكنها تختلف عن العربية القحَّة على مستوى النحو والصرف وصيغ الألفاظ، إلخ.

الشاعر سيد حجاب ينهل من هذا المعين الذي لا ينضب، كما يفعل الكثير من شعراء العامِّية المصرية، ولكن تظل عامية سيد حجاب، هي فُصحَى الشعب وعامية المثقفين، إذا دققنا النظر قليلاً في تجرِبة الشاعر سيد حجاب عبر مفرداته المستخدمة، سنكتشف أن معظم قصائد الشاعر (أكثر من ثمانين في المئة منها) هو لغة عربية فصيحة تمامًا بمنطق أصحاب لغة الضاد:

«الآهة، الاصطبار، التناويحي، المعقودة، أكون، ممدودة، مطرح، القتيل، البحر، دمعتين، عمرك، حمرا، حمول، الصبر، راجع، قهر، مقتول، المدنة، رخرخ، صغار، يقيم، نعشه، السكة، غبار، صيف، القبر، فارشة، فات، لمحوه، يميل، غدروه، ندامة، ما له، يجيب، فوق، طالّة، حايمة، طخ، قبلة، عايشة، قتيلة، حيلة، يفوت، راح، يقلع، الحزنانة، حزنها، نَخُّوا، باكي، فتح، فات، مال، نطق، حطُّوا، نحوش، سيرته، فارد، قاعد، جامدة، وقفوا، يضايف، أمره، يبكوا، تحبّل، غيبة، صعيبة، صابرة، شدّ، ينطقوا، حشاها، مصلوب، يفوت، طخ، حمولة، تنطَّ،

تشوف، ينطق، نوّح، نقل، يسوّح، خطّى، مطرح، سقى، العفار، رجعوا، حطّ، قوّال، خصيمي، تعود، قدّارة، نطّت، يعلق، إلخ».

[وما تَبَقّى من هذه النسبة هو لغة مصرية خالصة، ونستطيع عقد هذه المقارنة البسيطة بينها، وبين ما سبق من لغتنا المصرية القديمة -المذكور بعض منها سلَفًا- لتأكيد أن الفعل هنا من قبل الشاعر ليس هو فعل قصدية وانتقاء فقط، قدر ما هو فعل مخزون معرفي وثقافي هائل، بخاصّة إذا عدنا لبدايات الشاعر الأولى وأعماله المناقَشة والمنشورة في بداية حياته لنعرف أنها أعمال شعرية فصيحة لا عاميّة. هذا من ناحية، ن ناحية أخرى، التجربة الإبداعية ككل لشاعرية سيد حجاب هي تجربة حالة لا تجربة لغة منتقاه فقط، وهذا ليس تقليلاً من دور اللغة المرنة واللعوب جدًّا في مختلف أعمال سيد حجاب، ولكن بمعنى أن الحالة هي المحرِّك في معظم قصائد الشاعر سيد حجاب، ولسنا أمام تابلوهات مزخرفة بعناصر اللغة المختلفة، وهذا ما يجعل الحالة هي العنصر المهيمن في اختيار ما يناسبها من لغة كتوب لها، فمن ديوان إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، نكتشف الأثواب الكثيرة المتغيرة من موقف إلى موقف، بل -أحيانًا- من مشهد إلى مشهد، وهذا ما يؤكد تغيُّر عنصر اللغة عند الشاعر تشكيليًّا كرؤية ومشهد لدى ما بين سطر وسطر تَبَعًا لتوافقات وعدم توافقات الحالة الهيمنة نفسيًّا وآيديولوجيًّا وحسيًّا وروحيًّا لدى الشاعر في أثناء لحظة الكتابة ذاتها، ونستطيع الرجوع إلى القصيدة السابقة «في المحزنة» لنرى كيف تخلع القصيدة رداءها من مشهد إلى آخر، مع الاحتفاظ بروح التناغم والانسجام للحالة التي تسمو وتتنامى تصاعديًّا أو بالعكس، لتظلّ اللغة هنا العامل المساعد في تطور الحالة عبر مراحلها المختلفة...

وللوقوف أمام هذه القصيدة، وأمام التجرِبة الإبداعية للشاعر سيد حجاب بشكل عامٍّ، لا بد من التوغُّل عبر هذه الشخصية المفعمة بالإنسانية وبمعتقدات وأراء كثيرة يحاول الدفاع عنها، متحملاً في ذلك تبعات الضرائب المريرة التي عليه دفعها جرَّاء ذلك، فسيد حجاب شخصية لا تملُّ ولا تكلُّ في ما يعتقد، ويؤمن بالحق والخير والعدل والمساواة والجمال والحب، وكل ما هو إنساني، كما تؤكد أعماله الشعرية أنه شخصية عنيدة وصلدة إلى حد كبير وليست لينة المراس في ما يعتقده ويؤمن به، ولديه من الأساليب والطرق والحيل الكثير لتحقيق لا أقول رغباته فهي غير جديرة بهذا السياق، بل آماله وطموحاته العريضة التي هي بدورها آمال وطموحات ورغبات شريحة كبيرة من أبناء المجتمع المصري والعربي والإنساني، والتي كثيرًا ما تواجَه بالعراقيل والصعوبات والتحديات -أحيانًا- من العديد من هؤلاء الذين يملكون السلطة والقرار والفعل أيضًا، ليظل الشاعر سيد حجاب في فلك الغالبية العظمى من البسطاء والفقراء والمعدمين باحثًا عن الأوجه المختلفة والحالات والمشاهد والقصائد الشعرية المختلفة، عبر أكثر من مدرسة ومنحًى ونهج للوصول إلى هذه الحقوق أملاً في رسوخها كمكتسبات لا يجوز السفك والغدر والجور بها](٩).

[يمكن القول بلا مبالغة إن معضلة الإنسان هي المعضلة الفلسفية المركزية التي كانت منذ القدم تشغل عقول المفكرين في جميع العصور، فعلاقة الإنسان بعالَم الطبيعة المحيط به، وبالجذر الطبيعي المتأصل في ذاته، وبالبشر الذين يعيش بين ظهرانيهم، وعلاقته -في الوقت ذاته- بأجداده وأحفاده، كذلك ثوابت حرية الإنسان ومغزى حياته، ومسألة الموت والخلود، ذلكم هو جزء فقط من المسائل التي تشكل مجتمعه، ما نسميه بـ معضلة الإنسان](١٠).

«كان الناس منذ بدء الخليقة يرهقون التفكير على الدوام بمسألة ماذا يعني أن يكون الكائن الحي إنسانًا، وفيمَ يتمثل مغزى وجوده على الأرض».

هذه الكلمات التي أدلى بها بيتشي، مؤسِّس منتدى روما، تصلح لأن تكون تصديرًا لأيّ بحث يتناول معضلة الإنسان.

في عصر الثورات الاجتماعية وحركات التحرُّر الوطني والتقدُّم العلمي التقني العاصف، يتنامى الاهتمام بمعضلة الإنسان تناميًا حادًّا، وكل مرحلة انعطاف في تاريخ البشرية وتاريخ كل فرد يواكبها اشتداد الاهتمام بقضايا مغزى الحياة، واختيار التوجهات في ميدان القيم.

يقول أبو الكلام آزاد وهو شخصية بارزة في حركة التحرُّر الوطني الهندية[١١]:

[مَن ذا الذي ينكر أن معضلة الإنسان هي «معضلة عصرنا الأساسية، وأن مستقبل البشرية يرهَن بإيجاد حل ناجح لها؟.

بيد أن التغيُّرات الاجتماعية العميقة الجارية في مختلف الأنظمة الاجتماعية تؤثر تأثيرًا متباينًا في طرح ومعالجة المسائل المتعلقة بمغزى الحياة.

ولإن كانت بنا حاجة فهي إلى الإنسان النشيط الفاعل، الذي تغدو أهداف تغيير المجتمع العظيم أهدافًا روحية له].

أتصور أن هذا هو المدخل الطبيعي للولوج إلى عالَم الشاعر سيد حجاب الرحب، من ديوان إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، بل من سطر إلى سطر شعري مختلف.

وكما يؤكد الناقد الأستاذ إبراهيم فتحي تحت عنوان «المعجم اللغوي في شعر سيد حجاب»، إذ يقول(١٢):

[يجعلنا شعر سيد حجاب أقرب إلى فهم لغة لا يضعها خارج التغير التاريخي أو فاعلية الحياة الاجتماعية المعاصرة ولا يخنقها في نسق متجمد لا يتأثر بالإبداع في التعبير عن تجارِب متغيرة. إن عاميته حضور اجتماعي إبداعي يثري اللغة.

وعلى الرغم من أن الأداء اللغوي عنده بكلماته ليس ظلاً لفظيًا للأشياء أو صدًى لها بل يشكل واقعًا فعليًّا للوعي له استقلاله النسبي، فإن شعره يطرح لمناقشة الرأي الشائع القائل بأن الشعر يتألف من كلمات.

ولن نجد في شعره كلمات كأنها الخرزات أو الدُّرَر تُنظَم في خيط المعنى لتنقل أفكارًا أو انفعالات جاهزة، وليس البناء الشعري بمستوياته المختلفة عنده معتمدًا كل الاعتماد على تتابع الكلمات المفردة، كما هي في الاستعمال المعروف «العامِّيّ».

وما أكثر ما قيل من أن ترتيب الكلمات ليس خلقًا شعريًّا بقدر أكبر من ترتيب الصحون على مائدة أو الملابس المغسولة على حبل (سوزان لانجر)، فما يخلقه الشاعر ليس التعاقب اللفظي المنتظم بل يخلق عالَمًا حيًّا متكاملاً. وليست الكلمات إلاَّ الموادّ التي يصنع الشاعر ابتداءً منها عناصره الشعرية الحقة، كما أن الاستجابة السليمة للقصيدة ليست استجابة لمؤثرات لفظية ضئيلة. تتراكم تدريجيًّا أو ابتعاثًا بواسطة هذه المؤثرات لذكريات وتداعيات ورغبات لا شعورية، بل استجابة لتجرِبة متخيلة ذات اتساق متكامل، لحضور عالَم رمزي للحياة الإنسانية وراء الكلمات وما تثيره من الأفكار والانفعالات. ولو... شكلنا «قاموسًا»

لقصيدة من قصائد سيد حجاب أو لمجموعة من قصائده لأدركنا أن كل قصيدة تحقّق داخلها على نحو مكتمل لغة بأسرها قد نظمت على نحو خاص، لغة تطابق بين نفسها وعالَم التجرِبة الشعرية، وتستبعد من قاموسها ما عداه، وهي لغة متكاملة تشبه اللغة «الطبيعية» التامة وليست جزءًا منها فحسب. ولأن هذا القاموس الشعري محدود الألفاظ فإن ثقل الكلمة كشذرةَ دالَّة في القصيدة يصبح أكبر من ثقلها في الاستعمال العادي، وهذا القاموس يمثل أول اقتراب من عالَم القصيدة وخطوطه الخارجية (لوتمان)].

الموت في عزّ الفجر (أكتوبر ١٩٦٤):

في هذه القصيدة الشعرية «الملحمية» صورةً ومجازًا وبلاغةً وأسلوبًا فريدًا في الطرح، يأخذنا الشاعر إلى عوالم الليل التي يدركها ولا ندركها، والتي يراها ولا نراها، والتي يحسُّها هو، لا من زاوية الليل، ولكن من زاوية الليل المجازيّ الذي يعقبه النهار، الليل الطويل من القيد وحبس الأنفاس الصادرة، وتكميم الأفواه، والتشتُّت الذي يودي بالفرد، ومن ثَمَّ الوطن، إلى غياهب غير معلومة، رابطًا هذا الليل بالشعر/ المآذن/ المؤذن، بنفس الفعل المجازيّ السابق، بحثًا عن هذا المؤذن الذي سوف يعلن أذانه على الجميع صارخًا:

- حي على الحرية.
- حي على الصباح.
- حي على الخير والعدل والمساواة.
- حي على الإخاء والانتماء والمواطنة الحقيقية.

وللربط بين هذه القصيدة الشعرية وتاريخ نشرها، بحثًا عن دلالات هذه القصيدة المعرفية والتاريخية والثقافية، ومؤثراها المختلفة طبقا لمرحلتها التاريخية...

بدايةً لسنا بصدد بلال واحد، ولسنا بصدد خمسة بلالات كما جوهر القصيدة، ولكننا بصدد -ربما- المئات منهم وأكثر، فكل مبشّر ومفكّر ونذير ومستوعب ومثقف وسياسيّ وفنان و... والقائمة طويلة جدًّا، هو بلال في مجاله وتخصُّصه وتصوره وفكره وما يؤمن به ويعتقد ويضحي في سبيله...

لذا فإننا في المجال الواحد نكتشف أننا أمام أكثر من بلال، ليسوا جميعهم بلالاً، فالرؤية والفكر والتحليل والتخيُّل والطرح يختلف من بلال إلى آخر، ورغم كل هذه الاختلافات المتعددة بين الجميع، فلا بد من ثوابت ومرتكزات لا نحيد عنها في الرؤية والطرح، بمعنى أن نختلف في الفروع لا في الأصول، ففقدان البصيرة لا البصر قد يجعل الأوراق جميعها مختلطة، لا فرق بين الحق والباطل، والظلم والعدل، والجمال والقبح، وبين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، بلا قد تتخطى التصوُّرات العابثة إلى ما هو أكثر من ذلك، حين يكون التساهُل في التحليل والرؤية فتتحول الخيانة إلى وجهة نظر، والأعداء إلى حلفاء، والخير والشرّ في كفة واحدة دون ميزان، إذا انحرفت البوصلة عن وجهتها الحقيقية تحت مظلة من الأسماء المزركشة والمزخرفة، فالعيب ليس في مؤشر البوصلة، حين نُحمل القبيح، ونزرع الشوك بإيدينا انتظارا لِجَنْي الزهور، ففي الرؤية وتقدير الأشياء والأمور خلط وتشويش وعتامة، ومن هنا نستطيع الدخول إلى عوالم هذه القصيدة الشعرية الرائعة «الموت في عزّ الفجر» التي تصوِّر هذا الحال والوضع الماضي والراهن من أمورنا كافة، من خلال «البلالات الخمسة» الذين يتناقصون في الميزان ما بين ليلة

وضحاها، وما بين أذان وآخر، حتى لا يبقى منهم سوى «بلال واحد» ليس للأذان ولإيقاظ هذه الأُمَّة من سباتها العميق، ولكن -للأسف الشديد- للشهادة على «البلالين الآخرين» اللذين قد رفع كلاهما خنجره على الآخر، أحدهما يحمل خنجره بيمينه، والآخر يحمل خنجره بيساره، فالرؤية -كما قلت سابقًا- ضبابية ما بين اليمين واليسار معًا في رؤية الأشياء على غير ماهيتها وهيئتها، لتنتهي صحوة هؤلاء «البلالات الخمس» ولتظلّ أمتنا العربية المجيدة والفريدة حتى هذه اللحظة الراهنة بلا «بلال» يوقظها من هذا السُّبات والممات الطويل الذي ما زال ساكنًا، لا بغرفنا، ولا بسريرنا، ولكن بنفوسنا وضمائرنا التي استسلمت لهذا السُّبات العميق، ما بين عتامة اليمين وتشويش اليسار، ونحن -جميعًا- بينهما في بحر لُجِّيٍّ من المتاهة التي لا نعرف لها من نهاية قريبة أو عاجلة.

نعيش مع هذه التجرِبة الشعرية «الموت في عزّ الفجر» المكونة من تسعة عشر مشهدًا شعريًّا بما فيهم مشهدا المقدمة والنهاية لهذ القصيدة الشعرية، ولسوف نحاول عبر هذه المشاهد الشعرية المختلفة أن نتوقف عند كل بلال وبلال، بل سوف نتوقف أيضًا ما بين الروابط المختلفة من بلال إلى آخر، غير متناسين البُعدَين المكاني والزماني بينهم جميعًا، وكذلك التَحوُّل التدريجي من حالة إلى أخرى، بلغة معبقة بالتراث الإنساني والأسطورة والخيال بما هو أكثر مِمَّا يطلق عليه الآن «الواقعية السحرية» مع ملاحظة أننا نتعامل مع هذه الواقعية السحرية لقصيدة كُتِبت عام ١٩٦٤، ربما كنا نجهل وقتها -معشر العرب- هذا المفهوم الغربي المستورد لاحقًا.

يبدأ الشاعر سيد حجاب قصيدته «الموت في عزّ الفجر» بما يمكن أن نطلق

عليه «الفاتحة» أو «الاستهلال» أو بلغة الرواية «التوطئة»، ما بين الليل/ الضلام/ الفجر/ الشعر/ الشاعر المدنة/ المؤذن/ السلم...

كأننا لسنا بصدد مقطع شعري استهلالي، ولكن بصدد لوحة تشكيلية معبِّرة، وممثِّلة كمدخل رئيسي للولوج إلى العديد من المداخل الأخرى الممثلة لمتن القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر»، وكما يقول الشاعر:

المشهد الأول:

في الليل إذا ضلّم
الفجر يصبح شعر
والشعر مدنة وكل شاعر «بلال»
الشعر مدنة لكين بلا سلّم

في هذا المقطع الشعري السابق، أتساءل بيني وبيني، لماذا اختار الشاعر سيد حجاب توقيت الفجر على وجه التحديد ولم يكُن ظهرًا أو عصرًا أو مغربًا أو...؟

- هل للربط ما بين حالة الظلام ومجيء الفجر، والظلام هنا بمعناه المجازيّ، ظلام الفكر والعقل والضمير والنفس الإنسانية ككل؟

- هل لمحاولة إعادة الذاكرة الجمعية للشعوب العربية كافة من المحيط إلى الخليج لأذان «بلال» مؤذّن الرسول؟

- أم هي محاولة لجملة محدَّدة بعينها لم ترد إلاّ على لسان «بلال» مؤذن الرسول، وما زالت بألسنتنا إلى الآن وهي جملة «الصلاة خير من النوم» مع الاختلاف البيِّن بين ما ينادي به بلال، وما ينادي به الشاعر هنا؟

الإيقاظ والاستيقاظ، والتفكُّر والتدبُّر والعلم والدربة والخبرة والمعرفة... هذا هو الإيقاظ الذي ينادى به «بلال» المقصود في هذا المقطع الشعري من القصيدة الشعرية.

لنعُد مرة ثانية إلى نفس المقطع الشعري للشاعر، إذ يقول:

والشعر مدنة وكل شاعر «بلال»

الشعر مدنة لكين بلا سلّم

لنلاحظ مدى الصعوبة والمشقة الكبيرة ما بين بداية السطر الشعري ونهايته:

والشعر مدنة وكل شاعر «بلال»

ما مدى هذه الصعوبة البالغة للوصول إلى هذا الارتفاع الشاهق لهذه «المدنة»؟ وكم من درجات السلالم التي سوف تتقطع منها أنفاسنا للوصول إلى نهاية هذه المدنة/ الشعر؟

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مَن فينا هذا المغوار الذي سوف يكون الشاعر المؤذن/ بلال في حالة واحدة، لصعوده إلى هذه المئذنة التي بلا سلم لصعودها، ليكون دوره هو الإفاقة، ثم إيقاظ الناس كل الناس من رقادهم الذي طال، وسباتهم العميق الذي يشبه الموت في إحدى مراحله؟

ليعود الشاعر سيد حجاب من الاستهلال الأول -المفرد- إلى الاستهلال الجماعي، حيث يتمثل صوت الجماعة والمكان والزمان معًا، بادئًا استهلاله الثاني بأمنيته المرجوة، إذ يقول:

وأنا بلال نفسي اعتليك يا الهلال

وأصلي وأسلم

علشان بلدنا ام النسا والرجال

الأمهات والعيال

تقوم وتملا الزلعة م الترعة

يا مية النيل الزلال الحلال!

وتحش للماشية عشان ترعى

وتضمّ في الزرعة

وتلمّ في الصُّومعة

وتطحن القهر الهجين والغلال

وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة

وتضفّر الموّال ضفاير طوال

يا ضفيرة كحل معنيرة وطالعة..

.. م النورج الدرّاس لراس الهلال

لنحاول معًا الوقوف أمام أفعال المضارعة المتنوعة بهذا المشهد الشعري١ في نفس شعري واحد، في حديث الشاعر، عن قريته/ بلده/ ناسه/ نيله/ بهائمه/ بل كل ما يعنّ للمجتمع في ذاك الوقت:

عشان بلدنا ام النسا والرجال

الأمهات والعيال

لنرى ماذا يكون:

- تقوم وتملا الزلعة م الترعة

- وتحشّ للماشية عشان ترعى

- وتضمّ في الزرعة

- وتلمّ في الصُّومعة

- وتطحن القهر الهجين والغلال

- وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة

- وتضفّر الموّال ضفاير طوال

ما بين الأفعال المضارعة المتراتبة المختلفة ما بين: تقوم/ تملا/ تحش/ تضم/ تلم/ تطحن/ تبلّ/ تضفّر...

نستطيع أن نلمح لا أقول بين هذه الأفعال، ولكن بين المفردات المكونة لهذه الأفعال المضارعة المختلفة، حالة الحركة المستمرة، من حرف إلى آخر، ومن فعل إلى آخر، لا مجال لحالة السكون/ الرقاد/ السُّبات.. ومن ناحية أخرى كأن الشاعر أراد أن يؤكد من خلال هذه الأفعال الحركية -المذكورة سابقًا- أن الشعب المصري والعربي في آن ما زال حتى هذه اللحظة مرادفًا موضوعيًّا لأهل البلدة، ما زالوا جميعهم رغم كل ما يعانونه من القهر والتسلط والظلم والكبت والاستبداد، في حالة مستمرة من من الحش/ اللم/ الضم/ الطحن/ البلل/ التضفير، بلا كلل أو ملل على مر الأزمان والعصور، بمعنى أنه فعل قائم وما زال، ولسوف يستمر إلى ما شاء الله، رغم كل ما يتعرضون له بحياتهم اليومية..

لنقف أمام هذا السطر الشعري إذ يقول الشاعر:

وتطحن القهر الهجين والغلال

هل أفهم من هذا أننا -وقتذاك- نعيش بين قهرين، قهر داخلي يمثل قهرنا المصري والعربي، الذي لا يختلف كثيرًا من مكان إلى آخر، وقهر المستعمر الدخيل الذي ما بات ينفكّ ليفسد علينا كل خطواتنا الإصلاحية والوحدوية والشعوبية، وما بين هذا وذاك يكون هذا القهر الهجين، الذي نال نصيبه من هذا وذاك فأصبح هجينًا ليطحن مع الغلال، عسى أن تنجلي عنا آثاره الباقية فينا للآن؟

وكذلك حين نتوقف أمام السطرين الشعريين إذ يقول الشاعر:

وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة

وتضفّر الموّال ضفاير طوال

كيف اجتمع الحر الحرور «القيظ» والغيظ معًا، لتكون برودتهما وهدوؤهما من خلال فعل «البلل» بهذه «الزلعة» والمفارقة بين ما هو مادي «الزلعة» وما هو حسّي «القيظ/ الغيظ» والجمع بينهما كحالة واحدة متماسكة ومعبِّرة عن الحالة للبلدة ككل في ذاك الوقت.

لنعُد إلى هذا «الموال» الطويل، الذي يجب على القرية أن تضفّره، وهو موّال الصبر، وانتظار الذي لا يجيء، ليعود الشاعر من خلال «موّاله الطويل» إلى موّاله العامّ بالقصيدة، والجمع بين الموّال الأصغر والموّال الأكبر الذي يرافقنا مسافة كبيرة بطول القصيدة، إذ يقول الشاعر مؤكدًا إن الشعر مئذنته بلا سلم، فكيف والصعود لبلال؟

يا ضفيرة الموال

انتي علامي أنا يا متعلّم

دانا بلال

والشعر مدنة لكين بلا سلّم

لينتهي المشهد الأول من القصيدة، وقد قدَّم الشاعر فيه نفسه، وبلده، وناسه، والمقاربة الضمنية بين الشاعر وبلال، أن دورهما واحد، ولكن المئذنة تظلّ بلا سلم لصعودها، فهي تحتاج إذن إلى الشاعر، الشاعر الحقيقي، الذي لديه من الأدوات ما هو أكثر من السلّم للصعود، وإلا فكيف سيكون هو المؤذن لعامة الشعوب لإفاقتها من غفوتها الطويلة...؟

وقد قدَّم لنا الشاعر في المشهد الأول رؤية عامَّة جامعة لما هو كائن، لا تخلو من الأماني والأحلام والطموحات العريضة التي يأمل فيها الجميع، محذرًا ومنبهًا أن المئذنة بلا سلّم، بمعنى أن هذه الطموحات والأحلام والأماني معًا مجتمعة في حاجة إلى هذا «البلال» الذي يختلف كثيرًا عن «بلال» حيث يكون صعوده صعبًا ومعجزًا، وبحاجة إلى أدوات غير الأدوات، وطرق غير الطرق، ليكون المشهد الثاني من القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر» هو التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل، التي يكون «بلال» وكل «بلال» رابطًا أساسيًّا فيها، بل إن ما يعلنه باقي مشاهد القصيدة الشعرية الثمانية عشر، يكاد يكون طرحًا متوافقًا ومغايرًا في آن لمَا في المشهد الأول من تقدمة ورؤية عن الحالة والحال معًا..

المشهد الثاني:

إمبارح المغرب

كنا على المدنة خَمَس بلالات

الحرف على طرف الشَّفَف دَرْدِبْ

أنا حرفي على طراطيف شفايفي سكات

يبدأ هذا المشهد -للمرة الثانية- لا بلحظة الظهيرة، أو وقت العصر، ولكن بنهاية اليوم، ممثَّلاً في لحظة المغرب وانتهاء اليوم بكل ما فيه من مشاقٍّ وتعب وكدٍّ، وأمنيات وأحلام أيضًا، ليؤكد الشاعر اختياراته الدائمة للأعداد الفردية، لا المزدوجة، وبخاصة التراوح ما بين العددين سبعة وخمسة، وسوف يكون لنا وقفة مع هذه الأعداد الفردية لاحقًا، مؤكدًا أن من كان على المئذنة لم يكن بلالاً أو بلالين أو ثلاثة، بل خمسة «بلالات» ومن المفترض أن وجود هؤلاء «البلالات الخمسة» للأذان والتنبيه لا لأيِّ شيء آخر، ويبين الشاعر هذا، من خلال الكلام الكثير والكثير جدًّا المخزون بالحلق من خلال البيت الشعري:

الحرف على طرف الشَّفَف دَرْدِب

فهذا الفعل «دَرْدِبْ» هو فعل ناتج عن كثرة وزيادة غير محتمَلة، للمؤذنين الخمسة/ الشعراء/ البلالات...

لكن هذا البلال «المتحدث» يختلف عن الأربعة الآخرين رغم هذه الكثرة ممَّا بالحلق من كلام، إذ يقول:

أنا حرفي على طراطيف شفايفي سكات

لنعود -ثانية- إلى الفعل -دردب- لنكتشف أن هذه الزيادة الفياضة لدى هذا «البلال» الخامس، لم تكن أكثر من حالة من حالات الخرس، وعدم القدرة على القول، والأذان والتنبيه للاستفاقة، لتكون هذه مقدمة كافية للدخول في التفاصيل الجمعية من بلال إلى آخر...

كنا خَمَس بلالات.. خمس نجمات

كان الأدان فيروز على فضّة

الوزّ الاخضر في القنا اتوضّا

وصلّى للمغرب تلات ركعات!

الحالة هنا ما تكاد تبدأ حتى تنتهي بعد صلاة المغرب مباشرة، لنواكب الكثير من الحالات المتفرعة الأخرى، من حالة لحظة البداية هذه، التي ليست أكثر من إشارة دالّة بسيطة، وما بعدها حتى نجد أن البوابة الرئيسية «للهويس» للعمل الأدبي قد فُتحت على مصراعيها، وكان الأذان أذانًا متحلّيًا ومتحلّيًا في آن، كما يقول الشاعر:

كان الأدان فيروز على فضّة

وهنا تكمن الصورة الشعرية كعادة الشاعر سيد حجاب في معظم قصائده في تعدُّد دلالالتها المعرفية والإيحائية، بخاصّة حين نقرأ السطر الشعري:

الوز لأخضر في القنا اتوضّا

وصلّى للمغرب تلات ركعات!

ما المقصود بهذا الوزّ الذي توضأ، وأدّى صلاة المغرب أيضًا؟ هل الإشارة

والدلالة هنا للشباب، للجيل القادم، أم للرعيل الأول هؤلاء المتقدمين في الصفوف مطالبين بالحرية والعدل والمساواة، والحقّ والخير والجمال للجميع؟ فكما نلحظ هنا بمجمل القصيدة ككل نرى أن الصلاة/ الأذان/ بلال/ البلالات الخمسة/ المئذنة/ الجامع/ الموَّال/ إلخ، ليست أكثر من إشارات دالَّة دلالة معرفية حقيقية، على الكثير ممَّا يحمله السطر الشعري خلف سطوره، وبين منحنيات مفرداته، لا من خلال المفردة والسطر الظاهري لعين القارئ، وهذا ما يحيلنا إلى كثير من الإحالات التي تؤدِّي بنا القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر» إليها، وليس شيئًا محدَّدًا ومؤطّرا بعينه وذاته وخاصيته.

إلى أن يقدِّم لنا الشاعر سيد حجاب ما يقترب من أجواء «العدُّودة» كحالة تمهيدية لمرحلة الموت الأولى بالمشهد الثاني من القصيدة، كأنها حالة خارجة عن سياق القصيدة، منفصلة ومتصلة في آن، كما يقول الشاعر:

يا شمس غيبي في الضلام والطلّ

لمِّي في شيبتك واغطسي في التل

دا الفل ع السور المشوّك طلّ

لتوقظنا هنا من سباتنا العميق، ليست الحالة فقط، ولكن الإيقاعات الداخلية لبنية المفردة الشعرية، كأنها موسيقى وداع، أو عزف خاصّ بموسيقى جنائزية، من خلال: الضلام/ الطلّ/ لمِّي/ شيبتك/ اغطسي/ التلّ/ المشوّك/ طلّ.

والمفارقة بين الفعلين بالجملة الشعرية «لمِّي/ اغطسي»، مع استخدام أداة النداء بأول السطر الشعري «العدُّودة».

كيف أصبحت شمس النهار تمثل تللك الشيبة «الشعر الأبيض» لكبار السن

منا، والكهول؟ لسنا إذن بصدد تلك الشمس الصبية العفية القادرة، بل أمام شمس يغالبها النعاس والموت البطيء، شمس «نكرة» وليست معرفة، شمس يحاصرها القيد والوهن وقلة الحيلة والخرس.

ليكون هذا السطر الشعري ممثلاً الخروج من الحالة والحال معًا، الأمل الذي ما زال يراود الأعين والجفون رغم كل ما يعانيه الجميع، إذ يقول الشاعر:

دا الفل ع السور المشوّك طلّ

مع ملاحظة الربط الهامّ والضروري على مكان ظهور هذا الفلّ برائحته الذكية النفاذة «على السور المشوك»، كأن الشاعر يؤكّد أنه مهما طال الظلام، ومهما طال هذا السُّبات الطويل الذي لا نهاية له، فالفجر قادم قادم لا محالة في ذلك، وهذا واضح تمامًا من خلال هذه المفردات البسيطة المؤكدة لظهور هذا الفل من بين طول هذا السور المليء بالأشواك الجارحة:

واحنا على المدنة خَمَس بلالات

لا ف إيدنا سيف ولا فاس ولا محرات

أدّنّا ونزلنا عددنا قلّ

نزلنا م المدنة اربعة بلالات

ليعود الشاعر في نهاية هذا المشهد الثاني مؤكدًا عددهم «خمسة» ومؤكدًا في الوقت ذاته أنهم لا يملكون من الأمر سوى الأذان فقط، فهم لا يحملون سلاحًا من أي نوع أو شكل، ورغم كل هذا فقد نقص عددهم عند نزولهم من فوق المئذنة إلى أربعة لا خمسة كما كانوا، ليفتح بذلك بداية المشهد الثالث من قصيدته

الشعرية «الموت في عزّ الفجر» طارحًا الوقائع والظروف ما بين الوهمية الأسطورية والواقعية العابثة ما بين الاحتمالات المتعددة، التي لا يشوبها اليقين من بين يديها ولا من خلفها، وهذا مِمَّا يضيف بعدًا جماليًا جديدًا لجوهر التجربة الإبداعية للشاعر سيد حجاب.

المشهد الثالث:

في هذا المشهد الشعري الثالث ينتقل بنا الشاعر سيد حجاب إلى زاوية أخرى للرؤية والمشهدية الشعرية المتصلة المنفصلة كما ذكرنا سابقًا، وهنا الرؤية تكون معلقة ما بين المؤذن/ الشاعر الجرس/ المنبه الذي مات، وحالتة الواقعية، وحال أصدقائه، مع العمل بتقنية «فلاش باك» السينمائية حول ما كان يردِّده هذا المؤذن قبل موته من تجلّيات حول حياته المعيشة، إذ يقول الشاعر:

أقدم مؤذن مات

تبارك الحرّات

ولنا هنا وقفة قصيرة مع هذا السطر الشعري، وتحديدًا مع مفردة «الحرَّات»: لماذا كانت الجملة الشعرية «تبارك الحرَّات» لا «تبارك الخلاق»؟ هذا الأمر قد يكون مفهومًا أكثر، ومخزونًا بالذاكرة الجمعية لعموم الفلاّحين في مصر من خلال آلة الحرث وهي «المحراث»، فمن المعروف أن عمل المحراث لا يكون إلاّ بعد انتهاء زرعة ما، كالذرة أو الأرز أو غيرهما من أنواع الزراعة، ليأتي دور المحراث لحرث الأرض وتقليبها بآثار الزراعة القديمة أيًا كان نوعها، وتمهيدها لزراعة أخرى

جديدة، وبمعنى آخر أن الأرض تكون في حالة من حالات الإجهاد من الأعمال المختلفة التي تدور بها «نقاوة العفش/ تلقيم الكيماوي/ الرَّيّ/ التَّبْلعيم/ الخلل، إلخ» من زراعة ما، وتكون في حاجة ماسَّة إلى إعادة تقليبها لإعادة الحيوية والنشاط والشباب إليها مرة ثانية، كأننا ما بين مصدرين قائمين، ما بين الكهولة «الأرض بعد حصادها» والشباب «الأرض بعد حرثها»، وهنا اختار الشاعر سيد حجاب هذه المفردة على وجه التحديد «الحرث» تعبيرًا عن ذاك الحراث الذي يروح في ذهابه بالقديم، ليعود بكل ما هو قادم من جديد بالحيوية والنشاط، وهنا التعبير في حد ذاته «الحرث» لا يفرق بين كبير وصغير، ولكنه كان عوضًا موفقًا إلى درجة كبيرة، ومضيفًا إلى المعنى العامّ لبنية الجملة الشعرية، ومن ثم المشهد الشعري ككل «تبارك الحراث/ تبارك الخلاق»، هذا القوى العزيز القدير الذي يحرث الأرواح، من روح إلى أخرى، دون تمييز بين كبير وصغير، وقوي وضعيف، انطلاقًا من مبدأ التجديد، والتجديد المستمر والقائم...

لا حنبكي ولا حنقول: دا كان وكان

ولا مين حيقعد بعده في الدكان

ولا مين لكم يا بنات

دا ما فات وراه.. لا عيّله ولا إبن

يقر بلالٌ، أي بلال من من البلالات، هل هو أوسطهم...؟ ربما، هل هو أكبرهم بعد الذي مات...؟ يجوز، هل هو أصغرهم...؟ ممكن...

المهم أنه أحدهم، ولا تستطيع أن تبحث عمَّا يميزه عن الآخرين، سوى من سماع كلماته ورؤيته لِمَا حدث فقط، ولكن الجميع هم البلالات، والجميع هم

بلال، أؤكد أنه يقر أن عددهم قد نقص واحدًا لموت أحدهم، ليس مهمًّا كيف، وإن كان ذلك سوف يكون أكثر تجلّيًا في موت الآخرين، ولكن محراث الأمر والحكم والقدر، قد أخذه في طريق حرثه، كما يقر بعدم بكائهم وحزنهم أيضًا عليه، لا لشيء سوى لوحدانيته -وحيد- فليس له من أبناء يبكونه، ولا زوجة لتندب فقدانه ومسؤلياتها الكبيرة بعد موته، رغم علاقاته النسائية المتعددة وغير المضمونة العواقب كما يقول أحد البلالات:

مع إنه كان في دنية الحريمات

مَيّة وفوقها تبن

لا عملنا فيه كاني ولا ماني

أي أنه كان لديه من المكر والخديعة واللسان الحلو ما يستطيع من خلاله أن يوقع بالنساء في حبائله وشباكه، وأخيرا قد مات، دون أن يتعرض له أحد من زملائه الأربعة الباقين، هو فقط مات دون أي شيء، ودون مقدمات، ودون ترك نهاية مؤثرة لهذا الموت اللهم إلاّ في:

وقبل ما يموت قال لنا حكايات

وضحك في وشنا ضحكة سلطاني

حكايته لسه صاحية في وداني

يعود أحد البلالات الأربعة إلى الوراء «فلاش باك» متذكرًا بلال الذي مات لا من حيث الحديث فقط، ولكن من حيث الحديث والشكل والهيئة معًا، وهذا ما يقدِّم لنا الشكل المشهدي كاملاً، كأننا نستعدُّ لسماع إحدى حواديت هذا البلال/ الماضي/ الذي مات، من خلال تلك الحدوتة التي ما زالت عالقة بأذن أحد البلالات الأحياء كما يقول بالسابق:

«بالكم يا إخوان.. الغيلان طيبين

بياكلوا بالشوكة وبالسكين

بيبتدوا الأكله بإسم الله

وبعد حمد الله

ما يمسحوش في جبب ولا ف قفاطين»

وضحك في وشنا ضحكة سلطاني

تعود الذاكرة الجمعية لنا جميعًا، ربما إلى مرحلة الطفولة المتسمة بالطيبة والوداعة والبراءة والبساطة والسذاجة أيضًا، لكن كل هذا لا ينكر خوفنا وفزعنا الأكبر من مجرَّد ذكر الغول/ الغولة/ الغيلان...

ليؤكد لنا «بلال» قبل اتخاذه قرار الموت من خلال «الفلاش باك» أن الغيلان ليسوا هؤلاء القائمين بذاكرتنا الخربة، فهم ليسوا كما نتصور ونرسم صورهم بخيالاتنا المريضة، وحينما يكون الهمّ كثيرًا، وقد طفح الكيل بنا منه، تكون السخرية اللاذعة سلاحًا بتَّارًا في مواجهته، وهذا ما يفعله بنا الآن الشاعر سيد حجاب على لسان هذا «البلال»، فالطيبة/ الوداعة/ فن الأتيكيت/ ذكر الله قبل الأكل/ عدم مسح اليدين قبل الأكل... وأكثر من الصفات الحميدة، يتمتع بها الغيلان، فلماذا هذه الصورة المقيتة لهم في ذاكرتنا، وللإجابة عن هذا السؤال لا بد لنا أن نبحث معًا عن أصل هؤلاء الغيلان، لنكتشف أنهم لا يختلفون كثيرًا عنا معشر البشر، فهم يتمتعون بكل ما يتمتع به بنو الإنسان من مبادئ الأنسنة، فلماذا هم الغيلان إذن؟

وقد كانت هذه الضحكة الأخيرة لـــ«بلال» هي ضحكة السخرية العارمة والعبث المستشري الذي لا حدود له من خلال وصفه لهؤلاء الغيلان الجالسين بيننا، في قيامنا وصلاتنا وركوعنا وسجودنا، والقائمين على نهب وسلب ثرواتنا وأرضنا وشمسنا وقمرنا وأجسادنا إذا تطلبت التضحية والظروف ذلك، فهل هناك ما يضحك أكثر من ذلك، تعبيرًا عن قِصَر نظرنا في الفهم والوعي والإدراك، وتصوُّر الأمور على غير ما هي عليه:

زلق بقدمه مسك في قفطاني

مسكت نفسي وقع وخلاني

وخلى سبحة قلبي تتبعتر

من بعد ما كان جنبي بيكركر

نزل السلالم كَرّ

في هذا المقطع الشعري (السابق) كما في معظم قصائد الشاعر نجد أننا بصدد مفردات وأؤكد مفردات غنية جدًّا بفعل الحركة لا السكون، وهذه فضيلة لم ألاحظها لدى شاعر آخر من أبناء هذا الجيل -الستينيات- بخاصَّة حين تقوم قصيدة كاملة -كالقصائد المختارة لعمل هذه الدراسة- على مفردات دالَّة على فعل الحركة، ففي المقطع السابق على سبيل المثال لا الحصر نتتبع هذا السيل المتدفق للمفردة الحركية، مثلاً: زلق/ مسك/ مسكت/ وقع/ تتبعتر/ بيكركر/ نزل/ كر...

الملاحَظ عبر هذه المفردات الأحادية فعل الحركة، والحركة المتراتبة ما بين المفردة والأخرى، والتي تكون في نهاية المقطع الشعري، سيمفونية واحدة لا نشاز

بها، رغم اختلاف نوعية الحركة من مفردة إلى أخرى، إلاّ أن جميع المفردات ككل عبارة عن سلم موسيقي، تصل كل مفردة إلى التي تليها في انسيابية وتدفق مكونة إيقاعًا خاصًا داخليًا للمشهد المشار إليه، لا عَلاقة لهذا الإيقاع بما نطلق عليه أوزان الشعر.

مع الملاحظة الثانية المتمثلة في تغير الحالة والحال مع كل جملة شعرية أيضًا بهذا المقطع الشعري، بمعنى كأن كل جملة تعبِّر عن حال الحالة بشكل مفرد وخاصٍّ، وفي نفس اللحظة هي تسلِّم زمام نفسها طواعية لما يليها من جملة لاحقة، فمثلاً:

١- زلق بقدمه مسك في قفطاني

٢- مسكت نفسي وقع وخلاّني

٣- وخلّى سبحة قلبي تتبعتر

٤- من بعد ما كان جنبي بيكركر

٥- نزل السلالم كَرّ

- في الجملة الأولى: البلال الأول وقد تزحلق أو انزلقت قدمه فجأة فحاول القبض على جلباب بلال الآخر لتفادي السقوط... وأنا هنا أمام جملة ذات بداية ونهاية ومضمون.

- في الجملة الثانية: بلال الآخر متحدثًا وقد تشبث خشية السقوط، إلاّ أن بلال الأول قد سقط تاركًا بلال الآخر..

ونستطيع عمل رصد لباقي الجمل الشعرية الخمس بنفس الطريقة..

إلاَّ أنني أودُّ التريُّث أمام هذه الصورة الشعرية المعبِّرة عن الموقف عبر مفرداتها الطازجة البسيطة والعميقة في آن، حين يقول الشاعر:

وخلَّى سبحة قلبي تتبعتر

لنرى ونسمع معًا كيف انفرطت سبحة القلب نتيجة هذا الموقف، وكيف كانت المفردة التعبيرية موحية بدلالتها، فكما نقول دائمًا في أحاديثنا المعتادة، حين نكون على وشك حدوث أمر مباغت أو صادم:

- إن هذا الموقف جعل قلبي يسقط بين قدمَيّ.

لنرى الفارق بين ما نعبِّر عنه، وما يعبِّر عنه الشاعر لنفس الأمر من صورة شعرية بصرية أيضًا، من خلال سبحة القلب التي انفرطت إلى حبات عدة.

المشهد الرابع:

هل سمعنا سابقًا عن عدُّودة تُسَمَّى عدُّودة السلَّم؟ ها هي عدُّودة السلَّم كما رسمها الشاعر سيد حجاب، مبتكرًا شكلاً جديدًا لا في تقنية العدُّودة فقط، ولكن حتى في الموضوعات القابلة للطرح في إطار العدُّودة، فعدُّودة الغريق والمحروق والمبقور والمسفوك والمدهوس، والشابّ الذي لم يتزوج بعد، إلخ، تتغنى في العدُّودة بالبحر، والقطار، والسيَّارة، والضرابية، والنعش، والغسل، والمغسل، والحانوتي، والجديد لدينا الآن عدُّودة السلم...

(أولها مرة ألمح السلّم)

يا سلّم المدنة أيا مدوّر

يا شبه تعبان للسما ممطوط بيدور

آخر مسيرك فين؟ وفين الأرض؟

الكثير من الأسئلة الكبرى التي يطرحها الشاعر سيد حجاب عبر هذا المقطع الشعري، مع ملاحظة التأكيد من قبل الشاعر على المرة الأولى التي يلمح -لا يرى- فيها هذا السلم، هل هو سلم الصعود إلى العلا في الفكر والتاريخ والثقافة والعلم، إلخ، أم هو سلم السقوط، والسقوط غير المشرِّف الذي لم يلمحه الشاعر في حياته وليس يراه، أم هو ذاك السلم الملتوي كالثعبان، وهو سلم المدنة، ولنا أن نعدِّد الدلالات حول هذا السلم المعرَّف لا النكرة، وغير المُحكَم، بدلائل تؤكد أنه سلم المدنة المعروف لدى الجميع، والمسافة شاسعة ما بين ظاهر هذا المقطع الشعري وباطنه، ومنها على سبيل المثال:

- ما السلم المقصود في الخطاب الشعري...؟
- وما المدنة المعنية بهذا الخطاب؟

لنصل إلى جملة الشاعر:

آخر مسيرك فين؟ وفين الأرض؟

ونطرح السؤال ثانية: آخر مسير ماذا؟ وأيّ أرض المعنيَّة بالخطاب؟

لنصل إلى درجة قد تكون قريبة إلى حد ما لإجابة احتمالية لا يقينية في شعر سيد حجاب، فبالتأكيد ليس الجامع، ولا المدنة، ولا سلم المدنة، ولا بلال ابن رباح، ولا شبيهه، ولا مؤذن، ولا...

هذه هي المفردات والجمل والصور واللغة الظاهرية التي يتستر خلفها الشاعر سيد حجاب في جل أعماله الشعرية، ليظل باب الدلالات المعرفية مفتوحا على

مصراعيه لكل الاحتمالات القابلة وغير القابلة للحدوث معًا، ليأخذ كل منا دلالته من المفردة والجملة والقصيدة والديوان والأعمال الشعرية تبعًا لمخزونه المعرفي والثقافي معًا دون جرح لبكارة القصيدة الشعرية، ودون السقوط في هوّة التسطيح والمباشرة غير الفنية إبداعيًّا.

نزل المؤذن كرّ متكوّر

كأنه خايف إيه.. يفوته الفرض!!

نجري ما نجري.. هوّ قُدَّامنا

أقدم مؤذن فينا وإمامنا

لقيناه في آخر سلمه اتكوم

(على قبره يا ديب الفلا حوّم)

لتنتهي بنا العدُّودة في هذا المقطع الشعري بسقوط المؤذن، لا على الأرض التي يبحث عنها بلال زميله، ويسأل السلم عن مكان وجودها منه، بل يسقط على آخر درجة من السلم، ولنتأمل معًا هذه السخرية اللاذعة قبل أن يفوتنا هذا المقطع الشعري، في قول الشاعر:

نزل المؤذن كرّ متكوّر

كأنه خايف إيه.. يفوته الفرض!!

كيف تكون اللفتة الساخرة حتى في لحظات الموت، وللدلالة على سرعة الهبوط و«الكرّ» كأنه في لحظة من الخوف والفزع والهرولة للحاق بشيء ما.. دون الفرض.

المشهد الخامس:

يعود بنا الشاعر سيد حجاب «فلاش باك» إلى المؤذن -قبل موته- وحديثه عن الغيلان الطيبين، وسماحتهم، وكأننا بصدد حوارية ثنائية ما بين أكبر بلال وأصغر بلال، الباقين في مشهد المستمعين بالحديث:

أصغر مؤذن مننا ميّل

وقال له «كمّل قصة الغول.. قول»

لنكتشف أن طعام الغول للغذاء فقط، وأكرر للغذاء فقط ، «عيّله وعيّل»، أهناك بعد ذلك طيبة وتواضع وتقشف ومروءة؟ إننا بصدد مجموعة «الغيلان» من البسطاء.

قال: «غدوة الغول عيّله وعيّل»

لنكتشف من هم أقل درجة وربما درجات من هؤلاء البسطاء وهم المساكين، هؤلاء الذين ينتاب جوابهم مسحة من التعجب والدهشة في آن، هؤلاء الذين يرون أن هذا ليس بالقليل عليهم كوجبة غذاء:

قلنا بصوت واحد «وده قليّل!»

لتكون ضحكة المؤذن هذه المرة، ضحكة مليئة بالحزن والأسى مرتين، ربما الأولى على هؤلاء البسطاء، والثانية على تعجب هؤلاء المساكين، وقد يكون البلالات الأربعة ليسوا من البسطاء ولا من المساكين، ولذا فقد كان تأكيد فعل الحزن، كما يقول الشاعر سيد حجاب:

ضحك اللي مات ضحكة حزينة حزن!!

هل مات المؤذن من شدة الحزن، أم مات من كثرة الضحك، أم مات من تلك اللحظة العبثية الخرافية الجنونية التي جمعت بين هذا وذاك في قالب ساخر ما بين الحزن المضاعف والضحك المطعَّم بمرارة العلقم، حتى لم يبقَ بعد الضحكة المصحوبة بالحزن سوى الموت جوابًا شافيًا على تلك اللحظة الهستيرية:

ضحك ومات

كيف جمع المؤذن ما بين الحزن والضحك معًا، ليكون الموت ثالثهما؟

تبارك الحرَّات.. وده أمره

ما فات وراه واد يبكي على قبره

مات واتقصف عمره

ولا شماته في مقام الموت

ليعود بنا الشاعر -للمرة الثانية- ولكن بمنحًى جديد ومختلف حول قضاء الله في خلقه، مؤكدًا مدى الحسرة البالغة على هذه الميتة التي لا تساوي في حدوثها، أو بعد حدوثها، فلا مأتم، ولا من يبكي على فراقه، من زوجة له، أو ابنه، أو ولد، فاللهم لا شماته على قضائك وقدرك.

المشهد السادس:

ندخل إلى هذا المشهد الشعري السادس، بشكل جديد من أشكال العدُّودة التي برع فيها الشاعر بشكل كبير. ما سر تلك الضحكات المتعاقبة من أكثر من طرف معنوي ومادي، من الجميز -ولماذا تحديدًا الجميز؟- وشجر التوت/ والجنين في بطن أمه/ حتى أصغر مؤذن الذي وارب ضحكته في كم جلبابه...

وما الرابط الذي يربط ما بين كل تلك الضحكات المختلفة والمتنوعة، وضحكة المؤذن اللاحقة لأحزانه التي تبعتها لحظة المنيَّة في الحال؟

هل يؤكد الشاعر أن اللحظة الساخرة والعبثية بدت تنتاب الجميع، حتى بعد موت المؤذن، و لم تكُن لحظة عابرة انتابت المؤذن فقط قبل موته؟

«لكن بقي الجميز وشجر التوت

ضحكوا وضحك الواد في بطن امُّه

واصغر مؤذِّن فينا كان مبسوط

ضحك وخبَّا ضحكته ف كُمُّه

أسئلة كثيرة تراودني يطرحها هذا المقطع الشعري، ربما أكثرها إلحاحًا محاولة البحث عن جوهر تلك اللحظة التي أضحكت الجنين في بطن أمه.. وربما كل ذلك يفاجئني، لا من زاوية الضحك، ولكن يساورني من زاوية الضحك في مقام الموت، وهذا ما يجعلني بصدد لحظة عبثية جنونية، قد تتساوى فيها أشياء كثيرة؛ الظلم كالعدل، والضحك كالحزن، والوجود كالعدم...

حتى المصلّيين لم اهتمُّوا

والوزّ الاخضر ع القنا صلّى

صلّى عَشَر ركعات لشكر الله

وصلّت الغلّه

الدنيا صبحت زاوية ومصلّى

إن لم يكن لدينا القدرة على التفكر في ما مضى من حياتنا، ثقافيًا وفكريًا

واجتماعيًا وتاريخيًا وحضاريًا، ومضت حياتنا وجميع أيامها وسنواتها متشابهة، كيف لنا أن نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام؟ ومن يعش في الحاضر، فكيف ينتظر أن يرسم بشارات المستقبل القادم بلا ماض وجذور وامتدادات تعضّد هذا المستقبل وترسخ مفاهيمه وقيمه ومبادئه وتصقله؟

ها هو «الوز الاخضر» يصلّي عشر ركعات شكر لله، وتصلي الغلة، وفي المشهد الثاني يصلّي الوز «تلات ركعات للمغرب»، أصبح الوجود فضاءً متسعًا للصلاة والشكر، والسؤال عن ماذا؟ ليس اعتراضًا على قضاء الله، وليس من باب الرضا بالابتلاء، ولكن أبحث عن دلالة هذه الصلاة المفتوحة للجميع لا للوز والغلة فقط، هل هو لجوء الضعفاء وقليلي الحيلة، حين يبحثون عن ملجأ للهروب من مناقشة الأسباب والدوافع والحجج فتكون الصلاة منفذًا للهروب، والاتكال مرتكزًا لكل أوجاعنا وهمومنا ومصائبنا حتى لو كان الموت ضمنها؟

هل أصبحت الصلاة/ الهروب هي البديل للفكر والرؤية والتصوُّر، وطرح ما هو جديد ومثمر.. أم أن مؤشر البوصلة فعلاً قد غاب عنا جميعًا اتجاهه، وأصبحت الرؤية شبه معتمة علينا، فلم نعد نستبين أي الطرق نختار، وبأي الدروب نسير؟

والفُلّ ع السور المشوّك طلّ
والشمس غابت في الضلام والطلّ
وطلعنا م المدنة اربعة بلالات
ماقلّيناش لكن عددنا قلّ
تبارك الحرّات!!

واستكمالاً لأجواء العدُّودة المنفصلة المتصلة، والثابتة المتغيرة، يربط الشاعر سيد حجاب، ما بين الطرحين للعدُّودة بكل من المشهد الثاني -السابق- والمشهد السادس الذي نحن بصدده الآن، فلنعُد قليلاً إلى المشهد الثاني لنلاحظ معًا الفارق ما بين إشكالية العدُّودة ما بين المشهدين، فبالمشهد الثاني استخدم الشاعر أداة النداء «يا» كأنه طلب ورجاء يبتغي تحقيقه من الشمس:

يا شمس غيبي في الضلام والطلّ

في المشهد السادس نلحظ الاختلاف ما بين الشكلين إذ يقول الشاعر سيد حجاب:

والشمس غابت في الضلام والطلّ

ليظل الثابت ما بين العدُّودتين هو:

والفُلّ ع السور المشوّك طلّ

ونبحث معًا عن دلالة هذا الفل الذي خرج برائحته الذكية المعبِّرة ما بين سور الأشواك الممتدّ، بحثًا عن دلالته المعرفية والتخيُّلية والإيحائية بالقصيدة، هل يؤكد الشاعر سيد حجاب من خلال هذا الرمز الدالّ أن الفجر قادم قادم مهما طالت الظلمة؟

هل يؤكد أن الخلاص يراه جيدًا بعين يقظة وقد بدت معالمه أمامه في المستقبل القادم بأجياله المختلفة؟

هل هو ذاك الأمل المتبقّي رغم هذا الامتداد الطويل لمفردة «السور» المليء بالأشواك، ورغم هذا خرجت أعواد الفل البسيطة ما بين حنايا تلك الأشواك؟ هل هو الخروج المأمول الذي ينشده الجميع، قادمًا لا محالة ما بين كل هذه الرزايا التي تحيطنا من كل زاوية وصوب؟

قد تكون هذه الاحتمالات الواردة، وربما هو أكثر من هذا وذاك، وربما أيضًا لا هذا ولا ذاك، وتظلُّ السطور الشعرية الظاهرية للشاعر سيد حجاب ليست أكثر من فخاخ يبحث خلفها القارئ المتذوق بحثًا عن منجم الدلالات ربما عثر عليه، وربما خرج من هذا السطور بحالة ما، لكنها ليست القصيدة ككل. وهذا ما يضيف إلى قصائد الشاعر سيد حجاب الكثير من الأبعاد الجمالية نظرًا إلى تعدُّد دلالتها المعرفية والإيحائية لقارئها.

المشهد السابع:

ساعة العشا كنا أربعة بلالات

أدَّنَّا ونزلنا أربعة بلالات

ما حد منا مات

ينتقل الشاعر في هذا المشهد الشعري السابع إلى أجواء أخرى مختلفة عمَّا سبق، هي أجواء الليل وما قبل النوم، ليؤكد أننا ما زلنا أربعة بلالات بعد موت بلال الخامس، لينتقل بنا بشكل استدراجي إلى الكشف عن الحالة والحال لأنفسهم في:

بعد العشا بحبة

قاعدين بلا قفطان ولا جبة

وكأننا بصدد التهيُّؤ للنوم، وكما نفعل جميعنا، نخلع عن أنفسنا لا أقول ملابسنا فقط، ولكن نخلع همومنا ومواجعنا وكروبنا -أحيانًا- معها لبدء يوم جديد.

صفصف علينا الجامع الجامع

وكفّة القول في الميزان طابَّة

قلّبنا في الحاضرة وفي الغايبة

حكينا في الشابّة وفي الشايبة

ما قلنا كلمة غير وهي طايبة

والليل وبحر القول خلا واسع

وربنا سامع

لنلحظ هذا التوكيد لمفردة «الجامع» هنا، فالجامع الأولى هي ما يعني لنا جميعًا مفردة المسجد الذي نقيم فيه صلاتنا، والجامع الثانية هي الجامع بين جدرانه لنا ولغيرنا، والجامع لكل حكاياتنا القادمة عن الكثير ممَّا سوف نقصّ ونقول.

ليكون القول والحكي والسرد ذا كفة طابَّة وليست ناقصة، «حواديتنا المروية» التي سارت بين كل حاضر وغائب، شابّ وكهل، رجل وامرأة، والجمع بين الليل وهدوئه، والبحر في اتساعه، والحكي الممتدّ بلا نهاية. ولكن لنا هنا وقفة مع الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي الذي يستخرجه بمهارة الشاعر سيد حجاب من خلال مفردات بعينها تتفاعل وتتقارب وتتجاذب وتتنافر لتصنع هذا الإيقاع الداخلي المكمل لجوهر العمل الأدبي ببراعة، فمثلاً ما بين الجامع/ الجامع/ طابَّة/ طايبة/ الشابة/ الشايبة...

حتى إننا نستطيع أن نلحظ أن رابطًا ما يجمع بين مختلف هذه المفردات في سياقها العام، طابَّة بمعناها «غير ناقصة الكيل» وطايبة بمعناها «مستوية»، وشعرة رفيعة جدًّا تربط ما بين المفردتين، ويجمعهما الكمال في الاستواء والوزن معًا.

في حين نلحظ المسافة الشاسعة جدًّا التي تربط ما بين مفردتين أخريين مثل «الشابة» بمعناها المتعارف عليه «الأنثى التي في مرحلة الشباب»، وهي أي أنثى مهما اختلف النوع والجنس، والمفردة الأخرى «الشايبة»، وهنا يكون الاختلاف كبيرًا وجوهريًّا ما بين مرحلتين مختلفتين تمامًا من حيث السنّ والشكل والهيئة والوصف، رغم هذا التقارب الكبير بين المفردتين، ولكن الاختلاف الأكبر بين المعنيين رغم أنهما معًا يشتركان في صفة الأنثى، إضافة إلى ما سبق من صنع إيقاع داخلي رائع يضيف إلى القصيدة الشعرية شكلاً جماليًّا موسيقيًّا إيقاعيًّا لا عَلاقة له بإيقاع الخليل بن أحمد الفراهيدي.

يقول الأستاذ إبراهيم فتحي(١٣):

[يثير الإيقاع في شعر سيد حجاب قضايا ذات أهمية.

إن جرس الكلمات ونسيجها الصوتي بارز شديد البروز ولكن قصائده مناهضة للزعم بأن تحليل النماذج الصوتية يكشف عن تلوين انفعالي لوحدات تمييز المعنى الصوتية «الفونيمات» أو للحرف كما يقال تقليديًّا، وللزعم بوجود تعبيرية كامنة في الأصوات اللغوية للمفردة، ومن السخف اختزال الجرس الشعري عنده إلى تسمية الأشياء والتعبير عنها بمحاكاة صوتها.

ومن الملاحَظ أن النسق الإيقاعي في القصائد هو النسق المهيمن الحاكم، يؤثر في المستويات الدلالية والصرفية والصوتية بأجمعها، فانتظام النموذج الصوتي له مكانة مركزية حاسمة. وهذا الإيقاع خاصية تكاملية تتغلغل في جميع مستويات القصيدة (مستوى الفكر والانفعال والإدراك الحسي) وتتجسد كلها في البناء الإيقاعي اللغوي.

إن اختيار كلمات معينة بحيث تلتقي بأصوات لغوية محددة على نحو أكثر تواترًا وتكرارًا يجعل هذه الأصوات ذات فاعلية بنائية، فهي تضيف إلى الروابط الدلالية للكلمات تنظيمًا يجمع بين كلمات لا ترتبط من حيث المعنى، ويصبح للتنظيم الصوتي دلالة مباشرة، وتعمل التضايفات الصوتية على تدعيم التماثل في المعنى.

وفي شعر سيد حجاب يسترعي أنظارنا وأسماعنا ما يسمى بالتوزيع الموسيقي اللفظي مثل تكرار الصوت والكوكبات الصوتية المتناوبة وأشكال التجنيس المختلفة وفقًا لعدد الحروف الساكنة أو المتحركة المكررة أو عناقيدها ووفقا لنسق تكرارها.

وتلتقي عنده الحركةُ الإيقاعيةُ الصوتيةُ البناءَ النحويَّ، بالترتيب المنتظم للكلمات، أو التماثل الإعرابي لتركيب الجمل، وقد ينشأ توتُّر بين النبض الإيقاعي وطراز التركيب النحوي، مِمَّا يؤدِّي إلى تنويعات إيقاعية في القصيدة.

أما ميلوديا العبارة فلها أهمية ضخمة في شعر سيد حجاب، وهي ظاهرة خاصَّة بالتركيب. وتكثر في شعره التنغيمات الاستفهامية].

ضحكنا للحلوة وللخايبة

ضحكنا حتى لما يا ولداه

مات وسطنا الرابع!

لما قضاه وافاه

الأسئلة الكثيرة المعتادة التي تحمل بين دفتيها أين؟ ولماذا؟ ومتى؟ كيف؟ ولِمَ؟ و...؟ لا تتعامل معها السطور الشعرية بقصائد سيد حجاب عبر تجربتة الإبداعية،

إنما يتعامل مع الأسئلة المركبة التي تظلُّ كامنة خلف سطوره وجمله الشعرية، باحثة عن إجابة لها، ولتكُن إجابة احتمالية لا يقينية، ضمن هذه الأسئلة التي تدور في الذهن عبر المشاهد السابقة وحتى هذا المشهد الثامن، الربط ما بين عنصر الضحك والموت في معظمها، وليس الضحك هنا للإنسان فقط -كما سبق وذكرت ذلك- لكن ضحك الأشياء كافة، الحسية والمادِّية، من هزيمة الموت وفجيعته، حتى أصبح الضحك لازمة للموت من حالة إلى أخرى، ومن بلال إلى آخر، وبالمشهد السابق يظلّ الضحك عنوانًا مسيطرًا، الضحك من الأشياء، وعلى الأشياء، وبالأشياء، الضحك للحلوة، وللخايبة، الضحك حتى النهاية:

ضحكنا حتى لما يا ولداه

إلى أن مات المؤذن الرابع، أو بالأحرى بلال الرابع، بين مجموعة الخمسة.

المشهد الثامن:

ضحكنا لكن ضحكة بمواجع!!

رابعنا ده أحسن مؤذن كان

أحسن مؤذن للعشا أهو راح ومش راجع

كان صوته يرمح في الرياح رهوان

رهوان يعدِّي ف غمضه ألف ميدان

تظل الضحكة المرتبطة بفعل الموت، والضحكة المرتبطة بالألم والمواجع،

الضحكة المصحوبة بكل آثار الانكسار واللا حيلة أمام ما يحدث أمامها، ومن خلفها، وعن يمينها ويسارها، هل هي بالفعل ضحكة الموت، أم هي ضحكة موت الجميل فينا من نغم وفكر وآمال وطموحات عريضة؟ أسئلة كثيرة تبحث لنفسها عن إجابات، ودائمًا ما تصطدم بصخرة الواقع المرير، فتسقط مصاحبة موت آمالنا وأحلامنا وطموحاتنا ومعارفنا وتخيلاتنا في هذا القادم رافعًا بيدية شعلة الصباح، لا في شيء بعينه، بل في مختلف الأشياء التي تعنّ لنا، ونبحث عن فتيلها الذي ضاع بين أصابعنا غير الرحيمة بنا.

لنظل ندور في فلك أسئلة الشاعر، وهذه المرة، يكون السؤال: لماذا هو أفضل مؤذن للعشاء على وجه التحديد لا للعصر، أو المغرب، أو أي فرض آخر؟

أحسن مؤذن للعشا أهو راح ومش راجع

والجمع ما بين الصوت/ والرياح/ والرهوان تعبير عن قوة هذا الصوت، الذي يخترق كل ما يعترضة، ويمرق بين الجميع، حتى يصل إلى أقصى مساحة مكانية وصوتية ممكنة، لإعلان الجميع في الوقت الليلي المغبش بإقامة...

إقامة ماذا؟

إقامة الصلاة، نعم صلاة ماذا؟ هل هي صلاة الفرض، وهل هو فرض الصلاة، أم فرض الواجب، أم فرض الدفاع، أم فرض التمسُّك بالحق والخير والعدل والمساواة، وأشياء كثيرة أخرى يصعب حصرها، وتحمل نفس قدسية الفرض.

المشهد التاسع:

كما فعلها الشاعر سيد حجاب في شخصية «بلال الأول» يعود الشاعر مرة

ثانية في بلال الثاني بتقنية «فلاش باك» عائدا إلى طرح الكثير حول شخصية هذا البلال، وحياته وظروفه الاجتماعية، ومواقفه المختلفة المتحولة والمتغيرة حتى مع بني الجانّ، لا بني الإنسان، كأن الشاعر يؤكد أن الخيانات المتكررة، والمواقف السلبية والمنحازة إلى كل ما هو باطل وسيئ، وغير متسم بالعدل والحق والخير، لم تُصِبْ بني الإنسان من بني جلدتهم فقط، بل امتدت إلى بني الجان من بني الإنسان أيضًا:

كان في زمانه مخاوي ندّاهه

من ضهره حبلت خلّفت صبيان

خيرة ولاد الجان

خيرة بني الإنسان

لَمْ عين رأت في جمال وفي نباهة

عدنا إلى أجواء الشاعر سيد حجاب التي يتستر خلفها لطرح قضاياه الفكرية ورؤاه المعرفية المختلفة سلبًا وإيجابًا، من الجنّية، إلى الغول، إلى النداهة... وهكذا، فنحن نتعامل مع شاعر يعشق التضفير الشعري مع تراثه وفلكلوره الشعبي، وكذلك اللعب على مخيِّلة الذاكرة الجمعية للغالبية العظمى من أبناء مصر والوطن العربي ككل، ولا نعرف ما راء كل بلال من البلالات الخمسة إلاَّ بعد موته، فيصبح لدينا العديد من الصفحات التاريخية عن حياتهم ومآثرهم السلبية المختلفة التي نراها عيانًا، ولكن ليس قبل موتهم..

ونحن هنا بصدد تلك القصة التي خلدت كثيرًا بالوجدان الشعبي المصري على وجه الخصوص، سواء من ناحية هذا الإنسيالذي تزوج بالجنّية وأنجب منها،

أو ذلك الذي تزوج بالندَّاهة كما يطرح علينا الشاعر سيد حجاب، واصفًا لنا جمالها وحسنها الأخاذ من ناحية، ومن ناحية أخرى إنجابه العديد من الصبيان، وليسوا بأيّ صبيان أو أولاد، ولكن هم خيرة أولاد الإنس والجان معًا، جمالاً وحسنًا وتفكيرًا وتدبيرًا ومكيدة أيضًا، وهذا ما يختلف عن المشاهد الثالث والرابع والخامس في حديثنا عن بلال الأول الذي مات، ومدى انفلاته وعلاقاته النسائية المتعددة «ميه من تحت تبن»، ورغم كل ذلك فهو لم يتزوج، ولم يكن له من أبناء صبيان أو بنات أو زوجة للبكاء عليه حين رحيلة، لنصطدم هنا ببلال آخر عكسيّ إلى درجة كبيرة، ولكن نكتشف أن أولاده وزوجته من أبناء الإنس والجان معًا نتيجة لزواجه من الندَّاهة، فحالات الشاعر سيد حجاب، لا تنتقل بنا من حالة إلى أخرى فقط، بل تنتقل انتقالات شبه كلية ومتغيرة في شكل اللغة من حيث معجمها اللفظي، وشكل العدُّودة القائمة الثابتة المتغيرة من بلال إلى آخر، حتى في صورة الموت، وكذلك في الخلفية الاجتماعية التي تُركت خلف كل بلال وآخر.

الأم ملكة من ملوك الجانّ ندّاهة

والأب شارب منها كار الأدان

بلبل بحلو أدانه يتباهى

لكنه عاود خان

يقدم الشاعر سيد حجاب في هذا المقطع الشعري المكمل لِمَا سبق أجواءً أقرب ما تكون إلى المقدمة، والتهيئة أو التوطئة للوصول بنا إلى حال الحالة، ممثَّلاً في بلال الثاني وخيانته لزوجته من عالَم الجان «الندَّاهة»، وكما سبق وذكرنا، لا فرق

في فعل الخيانة ما بين عالَم الإنسان وعالَم الجان، ولكن قد يكمن الفرق هنا في من قام بالفعل، فهو في جميع الحالات بنو الإنسان، كما نرى ذلك أيضًا في قصيدة «صيَّاد وجنّية»، نلمح البعد الإنساني إلى حد كبير من عالَم الجان، والعكس تمامًا في بني الإنسان، من الخيانة إلى الكذب، إلى القتل، إلى النفاق، إلخ.

مع ملاحظة السطر الشعري الأخير الذي يؤكده الشاعر، والذي يضعنا مرة ثانية أمام السؤال، حين يقول الشاعر سيد حجاب:

لكنه عاود خان

لتكون الوقفة هذه المرة أمام المفردة الشعرية المباغتة من قبل الشاعر «عاود»، فلم تكن خيانته تلك للندَّاهة هي الخيانة الأولى لبلال الثاني، ولكنها واحدة ضمن خياناته المتكررة، التي أصبحت عادة ولازمة عنده.

ومن ناحية ثانية ما بين البلال الأول والثاني، نترقب ما بين بلال الأول «الفلاتي» وبلال الثاني «الخائن» ومفردة «بلال» بمعنى أن القائمين كافة على الدور الإصلاحي والتنويري والتقدُّمي والنهضوي وأسماء أخرى كثيرة جدًّا، في شتَّى المجالات لا السياسة بعينها، بل في الفن والشعر والرواية والمزيكا والفن التشكيلي والتعليم والزراعة والهندسة... كل هؤلاء المذكورين سَلَفًا بنوعياتهم المختلفة، ما بين بلال الأول والثاني، ليسوا إلاَّ نموذجًا حيًّا ممثلاً لهم بمختلف طوائفهم ونوعياتهم، فأيّ إصلاح وأيّ توجه مستنير، وأيّ رؤية واضحة المعالِم، حتى لو كان هؤلاء استثناءً، ولكن القضية تكمن هنا أنهم الرُّوَّاد وحَمَلة الشعلة، هؤلاء الذين سوف نسير خلفهم، وكلنا أمل يحدونا في توجُّهاتهم وآرائهم، وبينهم الفلاتي والخائن، وما خفي كان أعظم.

المشهد العاشر:

يبقى السؤال الجوهري ملازمًا للشاعر سيد حجاب ولنا عبر مختلف مشاهد هذه القصيدة الشعرية، وفي المشهد العاشر يطرح علينا الشاعر شكل الخيانة في جملة مختصرة من خلال:

من كام سنة عاصي ولم زارها

لنبحث عن مردود الإجابة، ولو نيابةً عن هذا البلال. والسؤال هو:

- لماذا انقطعت زيارته لها ولأولاده منها؟

فتحول الجمال والحسن والبريق في عينيها إلى ركام، وإلى جسد آيل للانهيار تداعت أصول بنيانه ومحاسنه كافة، فما كان مردودها على هذا الصدّ المفاجئ وغير المبرر، إلا بتلقين أولادها الغل، وربما مفردة «تلقين» أبسط كثيرًا مِمَّا طرحه الشاعر، حيث استبدل بلبن الرضاعة الغل، ليصبح هو اللبن للأطفال بكل ما فيه من الحقد والكراهية، بل أصبح الكره كأنه بكرة للخيط وهي «الأم» تكرّ في طول هذه البكرة صباح مساء:

صبحت ترضَع غلّ للغلمان

واللي بيخسر، نفسه يخسرها

صبحت تكرَ الكُره لصغارها

ولكن يسبقها الجملة المعبِّرة عن الحالة في أرقى معانيها، إذ يقول الشاعر:

واللي بيخسر نَفسه يخسرها

فمن يقدم نفسه كأضحية هو لها، ومن يقدمها لطريق لا يعرف عواقبه ونتائجة هو لمِا تقدم له، والخيانة بالخيانة تُرَدّ، والكذب بالكذب، كل هذا وأكثر يقع تحت مظلة هذا السطر الشعري المعبِّر أنه لا أحدَ سببٌ في ما وصلتَ إليه إلاَّ نفسك سلبًا أو إيجابًا، فأنت جزء من هذا القدَر الواقع عليك بصنع يدك.. ويكون تأكيد الندَّاهة في خطابها -لبن رضاعتها- إلى أطفالها واضح المعالِم كما يقول الشاعر:

يا ابنى أبوك خوّان»

وبذكاء وحرفية الشاعر وتقنيته الفنية العالية، ينقل على لسان الطفل الخطاب الشعري، كأنه المردود العملي على كلام أمه له، حيث يقول الطفل على لسان الشاعر سيد حجاب:

في فُمي رضعة أمي مين يقدر يغيرها

لينتقل الخطاب الشعري من الطفل وأمه الندَّاهة، إلى أصدقاء بلال من البلالات الثلاثة المتبقين منهم، ساردًا أحوالهم بعد رحيله:

صاحبنا كان في وسطنا رابع

في غمضة العين ما كان

ضحكنا لكن ضحكة بمواجع

ويكون الضحك المصحوب بمواجع الموت ومصيبته هو الملاحق لهم في سردهم لجزء من حياة صديقهم، الذي قُتل في لمح البصر كما يقول الخطاب الشعري..

وهو يتذكر آخر كلماته لهم قبل رحيله إلى العالَم الآخر، فيقول:

آخر كلامه لسه في لوْدَان

آخر كلامه أهو.. أهو.. سامع؟!

– السمَ.. أنا عطشان

كأن السم أصبح الدواء الشافي من علة الموت قتلاً، وما بالنا بالموت عطشًا! وهذه مصيبة، ودائمًا ما ندعو أن لا نموت عطشى في نهاية حياتنا، حتى أصبحت هذه المقولة جزءا أصيلاً من تراثنا الشعبي المحفوظ كلما حضر أحدَنا الموتُ، ولكن الجديد هنا هو أن يكون ري الظمأ بالسم لا بالماء..

المشهد الحادي عشر:

في هذا المشهد الشعري الحادي عشر، يبدأ الشاعر مشهده بضفيرة متماثلة للمثل الشعبي المصري والتي تحثُّ الإنسان بشكل عامٍّ على فعل الأمانة، حتى إن كان فعل الخيانة جزءًا منًّا، فلا يجب خيانة من ائتَمَنَنَا مهما حدث، لتكون بداية للحلم، والسفر نحو البعيد لاصطياد جذور الأمنية. يقول الشاعر:

مين أمَّنَك لم تخونه وان تكون خوّان

ياما نفسي أعود مولود أعود أحيي

ياما نفسي أخلّف ولْد يفرح بي

ولنلاحظ الفارق ما بين فعل العودة المكرر مرتين بالسطر الشعري، من

زاوية يصنع الإيقاع الداخلي للنص الشعري عبر معنيين مختلفين وغير متساويين في الهدف والاتجاه، ففعل العودة الأول بحث عن البراءة والبساطة واللا مسؤلية والصفاء والنقاء وكل ما تتسم به لحظة الطفولة من تعابير يصعب حصرها، عبر فعل العودة الأول، ليكون الفعل الثاني للعودة للحبو، والحبو نحو ماذا؟ ولماذا؟

هل هو حلم الحرية والفضاء المتسع للطفل بالحبو في أي مكان وأيّ اتجاه دون قيد أو شرط، ودون ممنوعات تحدد له الطرق المسموح بها وغير المسموح بها؟

ليعود الشاعر سيد حجاب للربط بين المشاهد السابقة المختلفة، وما بين بلال الأول/ القتيل، وبلال الثاني/ القتيل أيضًا، فقد كان الأول بلا زوجة ولا ابن ولا ابنة، رغم علاقاته النسائية المتعددة، وقد كان بلال الثاني متزوجًا، أو مخاويًا النداهة التي أنجب منها مجموعة من الأولاد، فلا تَحَقَّق الحلم في بلال الأول، ولا بلال الثاني، فيصبح الحلم/ الأمنية لدى الشاعر في قوله:

ياما نفسي أخلّف وِلْد يفرح بي

فما فرحة الأول بعدم إنجابة غير ذرٍّ هباء، وما فرحة الثاني بقتله على يد زوجته، وأبناؤه من النداهة، فيصبح الحلم المراود بطفل حقيقي غير مجازيّ، وليس من أبناء جلدة غير جلدتنا، سوى حلم يراود النفس، وتسعى إلى تحقيقه، هل هو حلم الطفل المولود الذي يُفرِح الأب ويفرح به، أم هو حلم تحقيق الأمنية والرجاء والطموح، وما الطفل إلاّ رمز دالٌّ فقط على هذا الحلم الذي قد يكون معنويًّا ا حسيًّا ماديًّا...؟

كل الاحتمالات والدلالات قابلة لبعض اليقين وبعض المصداقية غير الأكيدة في شعر سيد حجاب، فنحن أمام متسَع لا نهائي من التصوُّر الحلمي والكابوسي

أيضًا، والآمال العريضة المرجوَّة المنتظرة للحظة منالها وتحقيقها، وما سطور الشعر التي نحاول الاقتراب منها إلاً بعض القليل من شحنة كاملة مستترة خلف شَرَك تلك السطور.

كأننا نقترب من لحظة الرؤية والكشف والتجلّي لظهور تلك الحقيقة الغيبية، التي تحمل من الشك في يقينها أكثر مما تحتمله من يقين، حين يقول الشاعر:

قرَّبنا منه صدره فيه خنجر

(الجته ما تخلّف خلاف ديدان)

لسانه مثل الغيط وهو مجفّر

لدينا القتيل، ولا نعلم شيئًا عن القاتل، لدينا قتيل مجازيٌّ كبلال، والحق والخير والعدل والجمال والحرية، الغالبية منهم في تعداد القتلى بلا قاتل، وقد يكون هذا القاتل بيننا، ونراه صباحَ مساء، ونبتسم في وجهة رغم تكشيرته التي لا تتغير، ونتودَّد إليه، ونصطنع تجاهُله، وعدم علمنا به، أو معرفتنا بما اقترف في حقوقنا، هكذا نقف جميعًا أمام بلال الثاني القتيل، والخنجر في صدره، ونبحث في مخيلتنا الجمعية الوهمية السراب عن الندَّاهة التي ترضع أطفالها غلاً وحقدًا وكراهية تجاه والدهم، ونقذف بكل احتمالاتنا على هذه الندَّاهة الوهم التي اصطنعها الكاتب بمهارة، فكل قتلانا بلا دليل، وكل موتانا يقيَّد موهم بـــ«القاتل مجهول» وهو أمام أعيننا صباحَ مساء، ربما عشقنا وأَدْمَنَّا السعي خلف السراب، منذ المستعمر الأول، وحتى المستعمر الذي لا نهاية له، ربما لأن قضية المستعمر لو كانت تشغل الظاهر لانتفضنا، لكنها -من الواضح- سيطرت تمامًا على اللا وعي، فأصبحت كل قضايانا خاسرة، ومسبقة التجهيز ومعروفة دوافعها بل ومعروف صاحب الجريمة

فيها قبل وقوعها، لذا فما زلنا منذ أمد طويل نفعل ما فعله الشاعر سيد حجاب بنا في هذه القصيدة الآن، ما زلنا منذ تاريخ طويل نبحث عن النداهة والجنّية والغيلان المرسومة في خيالاتنا الزجاجية، لا الجنّية والنداهة والغيلان القائمين بيننا على أرض الواقع، والفارق كبير بين هؤلاء وهؤلاء، فهؤلاء -أبناء الحلم والمخيِّلة- بسطاء رحماء ضعفاء يتوددون إلينا بالمصاحبة والمرافقة والمباسطة، وهؤلاء عكسهم تمامًا، لكننا أرحنا عقولنا للعيش في الماضي، واللعب بصفحاته المطوية المهلهلة على حساب الآن والمستقبل غير المنظور.

وهنا يكون السؤال المحيِّر والإجابة اللغز في آن، إذ يقول الشاعر سيد حجاب:

بصينا حوالينا

ما حدّ غيرنا وخنجره ف صدره

وهنا القصيدة السؤال، والسطر الشعري السؤال، والصورة الشعرية السؤال، أمام هذا المشهد بذاك السطر الشعري حالة من البلاهة والصمت المفعم بالتوجُّس والترقب، من فعل هذا ولا يوجد سوانا هنا؟

كما لا يفوتنا تلك المفردة القاتلة بسلاحين مختلفين، حين يقول الشاعر:

ما حدّ غيرنا وخنجره ف صدره

فالخنجر -سلاح الجريمة- ليس بخنجر أحمد ولا محمود ولا بلال، ولا النداهة، ولا أولادها، ولا سواهم جميعًا، ولكنه خنجر القتيل الذي قُتل به، هو قتل بخنجر خيانته، وهذه إشارة من الشاعر ذات أبعاد دلالية كثيرة، أبسطها ما نقوله

في جلساتنا حينما نردد: «لقد انقلب السحر على الساحر»، فلا تتعجل فالسلاح الذي ترمي به الآخرين اليوم سواء كان سلاحًا فكريًا تاريخيًا سياسيًا ماديًا، إلخ مردوده في النهاية إلى صدرك.

وهنا نتوقف لا أمام الجملة الشعرية من حيث صورها الجمالية والتعبيرية فقط، فهذا أصبح أمرًا مألوفًا في تجربة سيد حجاب:

أنفاسه مثل طيور بيهاجروا

ولكن نتوقف أمام الفنّية والعناية الكبيرة باستخدام مفردات بعينها، وهي تلك المفردة المولدة، التي ينتج عنها التنامي والتدافع المستمر، لا للدّلالات فقط، ولكن للإيقاع الداخلي للقصيدة أيضًا، ذلك الإيقاع الدالّ، فمثلاً حين يقول الشاعر:

بيغادروا من غدره

وحين يقول الشاعر بالمقطع السابق:

الجته ما تخلف خلاف ديدان

لنلاحظ المفردات المعمولة بعناية في:

بيغادْرُوا/ غَدْرُه، تخَلّف/ خلاَف

رغم نفس الجنس والشكل وتقريبًا المفردات إلى حد كبير المكونة للمفردة، فإن الفعل يختلف والاتجاه والحدث، بمعنى أننا أمام معنيين مختلفين لمفردتين من جنس واحد ومتقاربتين بشكل كبير في المكونات، ممّا يترك أثرًا كبيرًا بالذائقة المتلقية للسطر الشعر، ومما يترك إيقاعا منسجمًا وتنغيمًا مرًّا أو حلوًا، ليس قضيتنا، ولكنه يترك تنغيمًا مؤثرًا في الأذن المستمعة والعين القارئة.

ينتقل بنا الشاعر سيد حجاب إلى مشهدية مختلفة تجمع ما بين اثنتين في وقت واحد، النظر في أعين القتيل من ناحية من قِبَل أصدقائه، وربط هذه النظرة الأخيرة بعدم زيارة أحد لقبره، إذ يقول الشاعر:

في عيونه طلينا

ما حدّ منهم يوم يزور قبره

مَن هؤلاء العائدة عليهم كلمة «منهم»، هؤلاء الذين يجب عليهم زيارته في قبره، وطلب الغفران والرحمة له في مثواه الأخير؟ أهله؟ مِن أهله؟ الندَّاهة؟ أبناؤه مِن الندَّاهة؟ كيف وقد غدر بالجميع فلم يبقَ من آثاره شيء مكلَّل بالمعروف ليدل عليه؟

ينقل عضامه لناسه في بلاده

ولا شماتة في مقام الموت

من ينقل هذا الرفات وتلك العظام إلى أهله في بلاده؟ بالتأكيد الإجابة غير يقينية، ولكن ربما أي أحد غير الندَّاهة المخاوية له في حياته، أو أبنائه منها -كما سبق وقلنا- نتيجة أفعاله وتصرفاته تجاههم جميعًا، ليختم الشاعر هذا المشهد الشعري -كما فعلها سابقًا- بجملته الشعرية المكرَّرة والمؤلمة فعلاً لغةً وحدثًا:

ولا شماتة في مقام الموت

وهذه بمثابة جملة شعرية مُحَالة إلى الجميع، وليست موجَّهة إلى ذات إنسانية بعينها، فهي ليست رسالة إلى بلال الذي مات، وليست إلى الندَّاهة وأولاده منها، وليست إلى البلالات المتبقية من المجموعة، ولكنها محالة إلى الجميع في وقت واحد..

المشهد الثاني عشر:

ما بين المشهد الثاني «العدُّودة»، والمشهد السادس «العدُّودة»، والمشهد الذي نحن بصدده الثاني عشر «العدُّودة»، الكثير من الروابط والصلات التي يجب التوقُّف عندها للبحث عن دلالتها في بنية القصيدة والسطر الشعري من ناحية، وفي مخيلة الشاعر من ناحية أخرى، ففي المشهد الثاني يقول الشاعر:

الوز الاخضر في القنا اتوضًا

وصلًى للمغرب تلات ركعات

وفي المشهد السادس يقول الشاعر:

لكن بقى الجميز وشجر التوت

ضحكوا وضحك الواد في بطن امه

أصغر مؤذِّن فينا كان مبسوط

ضحك وخبًا ضحكته ف كُمُّه

كما يقول الشاعر في نفس المشهد السادس:

حتى المصلِّين لم اهتمُّوا

والوز الاخضر ع القنا صلًى

صلى عشر ركعات لشكر الله

وصلّت الغلة

الدنيا صبحت زاواية ومصلًى

وفي المشهد الثاني عشر الذي نحن بصدده يقول الشاعر:

لكن بقى الجميز وشجر التوت

ضحكوا وضحك الواد في حجر امُّه

واصغر مؤذن فينا كان مبسوط

ضحك وخبًا ضحكته ف كُمُّه

والقوم في عز النوم لم اهتمُّوا

والوز الاخضر ع القنا صلَّى

صلَّى عشر ركعات لشكر الله

وصلّت الغلة

الدنيا صبحت زاوية ومصلّى

والبدر فوق التلّ

وطلعنا م الجامع تلات بلالات

ماقلّيناش لكن عددنا قلّ

تبارك الحَرَّات

ما معنى التكرارية هنا؟ هل هو حالة الاسترخاء والبلادة والوخم والاستكانة، واللا مبالاة التي أصابت الجميع تجاه كل ما يحدث حولهم؟

فأصبح الجميع لا يحرك ساكنًا، لفظًا أو فعلاً تجاه ما يدور حوله من متغيرات على مختلف كل الأصعدة...؟

هل هي حالة الاستسلام لِمَا هو قائم وقادم، وفقدان شهية الأمل والحلم والطموح التي تحرك كل سواكن النفس البشرية للتعبير ومن ثَمَّ الأمل في التغيير إلى ما هو أفضل لكل البشر؟

وبخاصة إذا ما بحثنا عن تلك الروابط والصلات المذكورة -سلفًا- ما بين المشهد الثاني والسادس والثاني عشر -الحالي- لنجد أن الاختلاف في مفردة وحيدة، وسطر شعري وحيد، حين يقول الشاعر سيد حجاب:

والقوم في عز النوم لم اهتمُّوا

ففي لحظة اليقظة بالمشهد الثاني ليس هناك من اهتمام لِمَا يجري حولهم، وفي المشهد السادس كما يقول الشاعر:

حتى المصليِّين لم اهتمُّوا

والمصلُّون، هؤلاء المتواكلون على الله لا على أنفسهم في التعبير والتغيير، لم يهتموا أيضًا بما يجري حولهم من أحداث حتى نصل إلى المشهد الثاني عشر، إذن قد وصلنا إلى مرحلة السُّبات العميق، التي لا يتحرك معها ساكن كائنًا ما كان، وهنا النوم ليس بمعناه الحسي فقط -نوم الجسد- ولكن بمعناه الحسي والمعنوي، فقد نامت النخوة والشهامة والنبل والمروءة، والأهداف الأسمى والمبادئ والقيم والمثل، والنظرة التقدُّمية والمثالية صوب كل الاتجاهات لا نوم الجسد فقط، لقد نامت الحواسُّ عن أداء دورها، فلا تاريخ بغير أصول، ولا حضارة بغير امتداد، ولا علم بغير منهجية، ولا انتماء بغير رأي ووجهة نظر متقابلة بين طرفَي المعادلة، والسؤال: من أين يتأتى لنا كل هذا، إذا كانت الصورة واضحة جلية المعاني والرؤية حين أكدها الشاعر:

والقوم في عز النوم لم اهتمُّوا

إذ لم يهتم القائم في صحوه، والمصلِّي بين يدَي الله، فكيف سيهتمّ النائم الذي غابت عنه جوارحه في سُباهٔا العميق؟

فبملاحظة بسيطة ما بين المشهد السادس والمشهد الثاني عشر نرى أن الوزّ هو الوزّ، وكما صلَّى عشر ركعات بالمشهد السادس، صلَّى عشر ركعات بالمشهد الثاني عشر، وكما صلَّت الغلة بالمشهد السادس، هي نفس الغلة التي صلَّت بالمشهد الثاني عشر، وحالة الانبساط التي يحياها أصغر مؤذن بالمشهد السادس حتى وارى ضحكته «في كُمّه»، هي نفس حالة الانبساط التي يعيشها -كاملة- في المشهد الثاني عشر، إذن هي حالة من السكون اللزج المطاط، هي حالة من الرضوخ للواقع بكل ما يحمل من مقدَّرات قد تكون عفنة لشعوب فقدت القدرة على التمييز، هو واقع لشعوب من النيام النيام، هؤلاء الذين قد خملت مداركهم، وراحت مواقع الإحساس لديهم في رحلة طالت ولم يعودوا منها بعد، كم هو واقع بشع تخفيه معالم هذه القصيدة الشعرية بين منعطفات سطورها، وبدا المشهد الثاني عشر يكشف لنا عن ظاهره، ولم نرَ باطنه بعد..

المشهد الثالث عشر:

في هذا المشهد الشعري الثالث عشر، ينتقل الشاعر والقصيدة معًا بنا نقلة نوعية مختلفة إلى حدٍّ كبير عن باقي المشاهد الشعرية السابقة، من حيث الخطاب الشعري الموجَّه، واللغة المستخدمة والصورة الشعرية الناقلة لهذا الخطاب، كأن

المنشد بدأ يهيئ من نفسه لفقرة الختام، وكل من في حانة الذكر بدت أجسادهم المترنحة في حالة من الاستسلام لا السلام لما هو قادم، ما مضى من مشاهد، ذاك ما كان، وما هو كائن، وما هو قادم الآن هو سؤال المستسلم لا السالم، هو سؤال المستكين الراضخ لا المقاوم المحاول ولو بمجرَّد المحاولة، كأننا بصدد ما حدث، وما يحدث، وما سوف يحدث، ماذا علينا أن نفعل...؟

هذا لا يعني النهاية، فالموت في عزّ الفجر لا نهاية لها، فما إن تنتهي لتبدأ، ربما لو كان الموت في المغرب، في العشاء، في وقت الظهيرة كان الأمر مقبولاً نسبيًّا، ولكن هذا هو الفجر الذي ننتظره وينتظره معنا الجميع، هذا هو الفجر الرمز الدالّ على الأمل والحرية وتحقيق الحلم، ونيل المطالب، والسعي، والكسب والرزق، إلخ.

لكن أن يكون هذا الفجر المنتظر والمأمول فجرًا للقتل والسفك، هذا هو الجديد أيضًا في إطار هذه القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر».

في مشهد أقرب ما يكون إلى رثاء النفس الإنسانية حية وميتة معًا، يأخذنا الشاعر عبر هذا المشهد الشعري الثالث عشر، كأننا في خلوة الصوفي الذي يلقمنا بكلماته الأخير عن الحياة والوجود، ولا يفوته أن يذكّرنا بأن عددهم قد قلّ إلى ثلاثة بلالات بعد فقدانهم اثنين عبر مراحل القصيدة الشعرية:

إحنا تلات بلالات.. تلاته اخوات
إحنا اللي باقيين م الخَمَس بلالات
قاعدين على الساقية
بنغنّي ع اللي فات وع اللي جايّ

بعيدًا ولو قليلاً عن نوع الغناء الذين يتغنى به البلالات الثلاثة المتبقون، نعود إلى اختيارية الشاعر سيد حجاب للمكان والزمان في غالبية بدايات المشاهد الشعرية له، من بلال إلى آخر، هذه الاختيارية المرتبطة بالليل والأماكن الخاصة جدًّا والخادمة لجوهر القصيدة كحالة وموضوع ورؤية، فمثلاً في المشهد الأول تكون بداية القصيدة هكذا:

في الليل إذا ضلّم

الفجر يصبح شعر

وكل مدنة وكل شاعر «بلال»

نتنبه -مرة ثانية- إلى اختيار الشاعر الزمان والمكان معًا..

وفي المشهد الثاني، يقول الشاعر سيد حجاب:

إمبارح المغرب

كنا على المدنة خَمَس بلالات

وفي المشهد السابع، يقول الشاعر سيد حجاب:

ساعة العشا كنا اربعة بلالات

أدّنّا ونزلنا أربعة بلالات

ما حد منا مات

وفي نفس المشهد السابع يقول الشاعر سيد حجاب:

بعد العشا بحبَّة

قاعدين بلا قفطان ولا جبَّة

وفي المشهد الثالث عشر الذي نحن بصدده الآن، يقول الشاعر:

إحنا اللي باقيين م الخَمَس بلالات

قاعدين على الساقية

بنغنّي ع اللي فات وع اللي جايّ

ربما لا يدرك مدلولات الساقية كمكان والليل/ المغرب/ العشاء/ بعد العشاء/ البدر/ الفجر... إلاّ سكان الوجه القبلي وبعض من سكان الوجه البحري، ودلالة المكان والزمان بالمخيِّلة الجمعية لسكان هذه المناطق، كأن هذه المفردات إشارات دالَّة سواء على المكان أو الزمان، أو كليهما معًا، ونحن نتعامل مع قصيدة ليلية ليس من بين أوقات أذانها العصر أو الظهر مثلاً، لكن أوقاتها وحوادثها ومشاهدها إلى درجة كبيرة ليلية الزمان وغريبة المكان من حيث وجوده: «المدنة/ السلم/ الساقية/ التل/ البحر/ الخلا...».

فلم يكن اختيار هذه المفردات بالقصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر» من باب الزخرفات والمحسِّنات اللفظية، بل اختيارها بعناية كعامل مساعد أكثر أهمية في طرح واقعية الحالة، وكدالٍّ رمزيٍّ من خلال الزمان والمكان على حالة الاغتراب والنأي والخوف والفزع المتلبسة للحالات الخمس للبلالات، حتى قبل القيام بأيّ أفعال سواء سلبية أو إيجابية، بمعنى آخر أن الاستسلام هنا والرضوخ كأنه فعل قدَريّ، ربما لم يخرج عن القاعدة إلا في بعض المشاهد الأخيرة التالية فقط، وهذا قد يدلِّل مرة ثانية على إمكانية صنع التَحوُّل والتغيير للأفضل، إذا كانت تلك الإرادة حاضرة لذلك، وإذا كان الاستعداد قائمًا بذات الإنسان في تحديد هويته ومصيره، لا في مجال بعينه، ولكن على مختلف المجالات والأصعدة..

لنعُد إلى غناء البلالات الثلاثة الذي يقترب كثيرًا من حالة الرثاء الإنساني حيًا وميتًا معًا، يقول الشاعر:

الدنيا يا رفاقة ماهيش باقية

الدنيا حيَّة لم تحاوي خيّ

لا ضلام يدوم ولا ضيّ

ولا مستوي ولا نَيّ

قواديس بتعلا وتتبدل وتدور

تخلّي حي يموت

وتخلّي ميّت حيّ

ما بين المفردات الهرمية في صنع الإيقاع الداخلي الخاصّ بهذا المشهد الشعري الثالث عشر، تدور سطور القصيدة ما بين خَيّ/ ضَيّ/ نَيّ/ حيّ/ الشايّ...

ما بين الإقامة والرحيل، والوجود والعدم، والبقاء والفناء، تظل تدور بنا تلك القواديس لتجذبنا من الأعلى إلى الأسفل، وهي نفس القواديس التي تلتقطنا من الأسفل لتصعد بنا إلى أعلى سلم الحياة، فلا ظلام الفكر والجهل به دائم، ولا نور المعرفة يدوم لصاحبه، لكنه يدوم للبشرية ككل، فليس المقصود هنا المعنى السطحي للظلام والنور حتى إن كان هو جزءًا من دلالته المعرفية البسيطة وليس كلها، لنتوقف قليلاً أمام هذا السطر الشعري، إذ يقول الشاعر سيد حجاب:

الدنيا حيَّة لم تحاوي خَيّ

للنظر إلى تلك المفردة التي تحمل بين جنباتها معنيين مختلفين، ومتجهين إلى

اتجاهين مختلفين في المعنى والمضمون، فـ«حيَّة» قد تكون من الحياة/ الوجود، فالحياة لم تتآلف منذ بدء الوجود حتى هذه اللحظة مع أحد ليبقى أبد الدهر ينعم بها، ويركن إلى ظلها الظليل، من الأنبياء والمبشّرين والبشر جميعهم إلى الآن..

و«حيَّة» الحيَّة التي نعرفها جميعنا التي لا يؤمَن عَقِباها حتى لو لصاحبها ومربيها، ومن قام على شؤونها، فهي لا تنسى طبيعتها مهما طال بها الزمن، فمصير من يؤاخيها اللدغ، فالحيَّة لا تؤاخَى، وكذلك الحياة..

وفي سطرين شعريين آخرين يتناصُّ الشاعر سيد حجاب مع القرآن الكريم إذ يقول الشاعر متحدثًا عن قواديس الحياة التي تعلو وتهبط وليس لها من مستقرّ، منذ بدأ الخليقة وللآن:

تخلّي حي يموت

وتخلّي ميِّت حيّ

حيث تقول الآية الكريمة «يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ».

ليدور بنا الشاعر في المقولة الشهيرة، حول أيهما أسبق من الآخر، أو كما يقول الشاعر:

وأهو كل شيء بالدور

البيضة والكتكوت

دار الكلام والشايّ

وحكينا عن كل شيّ

أيهما أسبق من الآخر، البيضة أم الكتكوت؟ وهي ليست أكثر من توطئة للدخول في عالَم الحكايات الذي نبهه إليه الأستاذ شحاته نصر سليم مدرِّس الثانوي للشاعر، فنكتشف أننا أمام مصفوفة من الجمل الشعرية المعمولة بإحكام كحبات السبحة لتسلم كل جملة «حبة» سياقها للتي تليها، وليبدأ سيل الحكايات التي يودُّ سردها الشاعر أو بلال، أو كلاهما على لسان الآخر.

وقبل أن نخرج من هذا المشهد الشعري الثالث عشر، علينا أن نطرح على أنفسنا سؤالاً شعريًّا مستباحًا لا غضاضة فيه:

- الخطاب الشعري الموجَّه بهذا المشهد الشعري على لسان مَن؟

إحنا اللي باقيين م الخَمَس بلالات

قاعدين على الساقية

بنغنِّي ع اللي فات وع اللي جايّ

فلنبحث إذن عن شكل آخر للسؤال وهو:

- هذا الخطاب الشعري موجه إلى مَن؟

أزعم أن الخطاب ليس على لسان البلالات الثلاثة فقط، وليس الخطاب موجهًا من بلال ما بينهم إلى البلالين الآخرين، ما الحكاية إذن...؟

هذا هو حال أبطال الشاعر سيد حجاب في معظم تجربته الإبداعية، فنحن، وأكرِّر، نحن القاضي والجلاد، والظالم والمظلوم، والقاتل والقتيل في واحد، فلنبحث بدواخل أنفسنا عسى أن نجد الإجابة.

المشهد الرابع عشر:

يؤكد الشاعر في قصيدته الشعرية «الموت في عزّ الفجر» بأكثر من حيلة فنية، أننا لسنا بصدد بلالات بعينها مهمتها الأذان فقط، فالملاحظ عبر مختلف المشاهد السابقة، أن الأذان ليس أكثر من دور داخل محيط الحياة الثائرة الهادرة الساكنة الصاخبة المحتشدة، فبين سطور القصيدة كافة ومشاهدها المتعددة، قد نقف قليلاً أمام بلال وبلال، بينما تسير عجلة الحياة بمختلف البلالات أمامها من موقف إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى، ليكون موقف بلال هو الوازع لنا والمحرِّك لدواخلنا بكثير من الأسئلة التي تدور حول «لماذا؟ وكيف؟ وإلى متى؟ وأين؟»، كأن كل بلال من هؤلاء البلالات الخمسة هو ممثّلنا الذي ينطق ويتحرك ويتصرف، ويتخذ العديد من القرارات والخطوات السلبية والإيجابية تحت مظلة أسمائنا، وبتوكيلاتنا الخاصة التي أوليناه إياها، متحدثًا بلساننا، وبأيدينا وأقدامنا وعقولنا ومشاعرنا، بكل منا بلال، ونحن بداخل كل بلال من البلالات الخمس، فمن نلوم إذن؟

هذا السؤال ضمن الكثير من الأسئلة التي يجب أن نوجِّهها إلى أنفسنا ونحن نقرأ ونتصفح تلك القصيدة الفاضحة لمكنوناتنا، وكل المسكوت عنه بداخلنا ولا نرغب في كشفه لأحد، فنحن اليمين واليسار والوسط، ووسط اليمين، ووسط اليسار، ووسط كل وسط، نحن الجالسون على كل الموائد، والمتحدثون في كل المناسبات، والمقررون لكل المواقف السلبية والسلبية والإيجابية أحيانًا، نحن «الكل في الكل والكل في واحد».

يحكي بلال، أي بلال في الثلاثة؟ فلتبحثوا معي، لتكتشفوا أننا كلنا بلال، يخوض بنا في عوالمه السحرية هذه المرة عن أكبر البلالات الثلاثة سنًّا، وكما يقول الشاعر:

أكبر ما فينا كان مراكبي زمان

المركب.. الموج.. الليالي.. السّتر

يستخدم الشاعر في هذا المقطع الشعري نظرية الاختزال، أو النظرية الرياضية المتعلقة بالحساب بمجرَّد النظر -التي درسناها قديمًا- فيكفي بمفردة واحدة بالجملة الشعرية هي مفردة «المراكبي» إذ يقول الشاعر:

أكبر ما فينا كان مراكبي زمان

أن يدلّل على عوالم هذا المراكبي، لا بطريقة الشرح والسرد، ولكن بالشكل المختزَل لهذا العالَم من خلال نثر المفردات الدالّة كما فعلها، إذ يقول:

المركب.. الموج.. الليالي.. السّتر

كأن هذه المفردات المنثورة هي البديل، لكشف تلك الأجواء التي تحيط بهذا البلال المراكبي، عوضًا عن الحكي والسر المطوَّل شعريًّا، وتلك تقنية جديدة في القصيدة العامِّية، لاختزال لغة الحكي المرويَّة.. وكل مفردة من هذه المفردات تحكي عوالمها المختزنة بالذاكرة لدى القارئ، والغريب هنا أيضًا إتيان هذه المفردات بصورة تراتبية هندسية، فمن الصعب استبدال مفردة منها مكان الأخرى، أو تسبقها، أو تلحق بها، فلا يمكن طرحها إلاّ بهذا الشكل، فلا يمكن أن يسبق الموج المركب، ولا يسبق الستر المركب والموج والليالي، وبالعكس، كأننا بصدد معادلة هندسية يصعب التلاعب بمعطياتها.

يتحدث الشاعر، أو بلال، عن الماضي، وبخاصة أنه يتحدث عن أكبر بلال بينهم، ويستعيض عن التعرض لحالة الجماع بجملة شعرية بسيطة ومعبِّرة حين يقول:

وفي حموة الشبان

حبّل مراته وقام يصلّي الوتر

رجع لقاها مخلّفة بكريهْ

ريحة صريخ البكري حنّه وعتر

الله يخلّي العتر ويخلّيهْ

والسطر الشعري يحتمل أكثر من دلالة، إمَّا الحديث من بلال، عن بلال الأكبر في ما مضى، حين كان شابًّا قويًّا عفيًّا، وإمَّا الحديث عن بلال كبير السن الذي استعاد عبر وعيه الدفين أيام شبابه الغابرة وفعل ما فعل بزوجته.

ولدينا في الريف المصري بشكل عامٍّ وقبلي أيضًا، خصوصًا بعد صلاة العشاء، تكون صلاة الوتر مفتوحة ومتروكة ربما إلى ما قبل الفجر، وهذا احتمال وارد لِمَا يرمى إليه الشاعر سيد حجاب:

وفي حموة الشبان

حبّل مراته وقام يصلّي الوتر

وقد يكون فعل الحبل هنا في هذا السطر الشعري كالفرض، بل فرض عين على بلال الذي يستوجب معه أن يختم ليلته بصلاة الوتر بعد أدائه هذا الفرض، ليكون/ الصوت/ اللون/ الرائحة/ معًا في سطر شعري واحد بشارة بمقدم المولود الجديد، كما يقول الشاعر:

ريحة صريخ البكري حنه وعتر

والربط المتدرج بين مفردات صريخ/ خلاص/ الخلاص، كأن لحظة الميلاد

والموت معًا يجمعهما نَفَس واحد، ولحظة واحدة، ما بين ميلاد الطفل وموت أمه، والتنغيم الإيقاعي ما بين خلاص/ الخلاص، فربما تعني الأولى «خلاص» مرحلة الولادة وبزوغ الطفل إلى عالَمه الجديد، بينما تعني الثانية «خلاصين معًا» لا خلاصًا واحدًا، فمن ناحية موت الأم غرقًا في خلاص الطفل، وخلاص الثانية هو لحظة نهاية الأم وانتهاء أجلها، كما يقول الشاعر:

دا الأم يابا خلاص

غرقت في دم الخلاص

ما بين الرغبة والرهبة، والفرح والوجوم، والشكر والقنوط يكون حال الأب، ما بين فرحة الميلاد الجديد، وسكرة الموت الوليد للزوجة، يتوه الأب في صلاته، لِمَ الصلاة؟ وإذا صلّى فكم ركعة شكر تكفي لمجيء المولود؟ وكم ركعة لاسترداد روح زوجته التي ماتت في خلاص ابنها والتي يتوجب عليه الصلاة عليها؟ فصلاة الميلاد والجنازة وقد اجتمعتا في فرض واحد، كيف عليه أن يقوم بأدائه:

ما عِرِف صاحبنا يصلّي ليه ولا ليه؟!

يصلّي كام ركعة شكر؟!

ولا يصلّي ع اللي عزّت عليه؟!

كالرائحة الفواحة في بداية ظهور البرتقال كانت رائحة الطفل، وربما رائحة الميلاد والموت معًا وقد اجتمعتا في لحظة خاطفة.

الواد بريحة برتقان كفر شكر

والأم ماتت.. بكرج الشاي يدور

والفجر قرّب فوق جناح الطيور

إلاَّ أنه رغم كل ذلك لم تتوقف عجلة الحياة ما بين الميلاد الموت، والموت الميلاد، والجملة الشعرية «والأم ماتت.. بكرج الشاي يدور» تحيا بين دلالتين مختلفتين، أولاهما استمرارية عجلة الحياة في دورانها، والثانية أن دوران هذا «البكرج» على المعزِّين في وفاة الأم، وأيضًا يؤكد ديمومة الحياة، فالعزاء جزء ضمن هذه الاستمرارية التي لا تتوقف بموت أحد، حتى تلمح نواظرنا إشارات الفجر البازغ، لا من شرفة المنازل، ولا من فوق أسطح بيوتنا الواطئة المنحدرة، ولكن من فوق جناح الطير...

المشهد الخامس عشر:

في هذا المشهد الشعري الخامس عشر، يخطفنا الشاعر خطفة فجائية دون إذن مسبق، كأننا لم نكُن نعيش في جو مشحون ما بين الولادة والموت، وصلاة الشكر المقدمة من الأب على الميلاد أم الموت أم كليهما معًا، كأنه يؤكِّد علينا أن الحلقتين تدوران في توازٍ مُحكَم ما بين الموت والحياة، فلا تتأخر إحداهما الأخرى ولا تتعجلها، ولا تتوقف إحداهما أو كلتاهما لأيّ سبب كان، فكانت الانتقالة المفاجئة من الموت إلى الحياة، فبداية الأذان هنا، هي الإعلان عن بدء حياة يوم جديد بكل ما يحمل بين جنباته. يقول الشاعر:

يلاَّ بْنا يا اخواتي ح ندن خلاص

دا الليل تقيل.. وسماه يا ولِداه رصاص!

يلاَّ نسير م الساقية للمدنة

ونجيب صباح الفل لبلدنا

ونصحِّي في الفلاَّحة والبلاَّص

م الساقية للمدنة ح نتمشى

يؤكِّد الشاعر أو بلال خطَّ سير الحركة بأكثر من طريقة «يلاّ نسير م الساقية للمدنة/ م الساقية للمدنة ح نتمشى»، واصفا هذا الليل الثقيل رصاصي اللون، ولا يفوته في طرح مقدمة المشهد حالة الأنسنة التي يُلبِسها للبلاص رداءً، كأن البلاَّص الفلاَّحي في انتظار هذا الأذان ليوقظة من النوم الطويل، وليست الفلاَّحة حاملة البلاص فقط، فالفلاَّحة والبلاص معًا يصحوان على هذا الأذان.. لينتهي هذا المشهد الشعري بحالة المسير من الساقية وحتى المدنة لا المسجد، ولا سلم المدنة، بل المدنة مباشرة..

في المقطع الشعري السابق، يبدأ الشاعر سيد حجاب على لسان «بلال الثالث» في طرح توطئته الخاصة الأقرب ما تكون -وهذا أمر جديد- إلى العدُّودة المقدمة أو التمهيدية:

واحنا تلات بلالات وفجرنا جايّ

منتور يا منتور عتر في الممشى

ما بين الأحلام والآمال العريضة ممثَّلة للبلالات الثلاثة في هذا الغد القادم بالبشارة والنور وتحقيق ولو جزءًا ممَّا يحلمون به جميعًا:

واحنا تلات بلالات وفجرنا جايّ

وما بين الخوف من هذا الغد القادم، وهذه عادة مصرية خالصة، بل إنها

قائمة في الذاكرة الجمعية للشعب المصري كافة، حتى إننا لنجد أنفسنا في جل أفراحنا الهانئة، قد تساقطت دموعنا بغزارة رغم النقيض البيِّن، بين ما نحن فيه وما لا يتلاءم مع مناسبة هطول هذه الدموع، وحينها لا تجد ردًّا لهذا إلاّ بالجمل الشعبية المتداوَلة والمعروفة لنا جميعًا مثقفين وعامَّة من أبناء الشعب، مثل: اللهم إجعله خير.

يقول الشاعر:

- حاسس إن قلبي مقبوض قوى ربنا يعديها على خير

- ربنا يتمم الفرحة دي على خير

كأن الفرح والانشراح، ومجرَّد الحلم بآمال وطموحات قد يتحقق بعضها، كل هذه الأشياء بعيدة المنال تمامًا عن الشعب المصري، بل بالأحرى نستطيع أن نقول إنها تُعَدُّ الاستثناء، والقاعدة هي العكس، يلعب الشاعر سيد حجاب على هذه الوتيرة الراكضة في الذاكرة الشعبية المصرية، ودليل ذلك، علينا أن ننظر مليًّا إلى السطور الشعرية التالية لهذا السطر الشعري إذ يقول الشاعر:

واحنا تلات بلالات وفجرنا جايّ

وهنا نحن مع مجرَّد الحلم بما هو قادم، أقول مجرَّد الحلم فقط، فلننظر إلى ما هو قادم شعريًّا كما يقول الشاعر:

بس القمر فوقنا بعين عَمْشا

والريح بتتلوَّى لِيّ

م الفرحة ولا من الهوا الرعشة؟!

ولا من الوحشة؟!

إذا كان الأمل، بمجرَّد الأمل، يمثل سطرًا واحدًا فقط، فإن فقدانه والشك في مصداقيته، والميل -كما قلت سابقًا- إلى أنه قد يكون أملاً زائفًا أصبح ممثلاً في أربعة سطور ما بين:

- العين العمشا للقمر وهذا ليس بنذير خير.

- الريح التي تتلوى، وتتلوى لمن؟ لبلال وهو واحد من البلالات الثلاثة السائرين في طريقهم من الساقية إلى المدنة، وهذا التلوِّي أيضًا لا يبشر بخير.

- السؤال الثالث المطروح حول الوحشة، يجعلنا في درجة من الدهشة والغرابة حول السؤال، الوحشة لِمَ؟ ومِمَّن؟ ولماذا؟

ولا يتركنا الشاعر سيد حجاب، أو بلال، هكذا، إلاَّ بعد أن يطرح علينا سؤاله العميق فكرًا وإيحاءً وبلغته الخاصة، حول هل هذه الوحشة من الفرحة التي انتابتنا لهذا الفجر القادم لنا جميعًا والذي نأمل فيه؟

أم هي الوحشة من هذا التلوِّي المخيف لتلك الريح، لنظلَّ بين بين، ما بين الأمل في فرحة منتظرة قد تجيء، وقد لا تجيء، وما بين نُذُر الشؤم التي طَفَت على سطح الواقع مؤكدة أن ما هو قادم غالبًا قد يكون غير ذلك، وأن هذا الفجر ليس بفجر الأحلام والآمال العريضة، ولكنه...؟

المشهد السادس عشر:

مقبوض/ الدم/ مكرمشة/ كامشة/ ديب/ تتغدى/ يتعشى/ ضبع/ حظنا/ الأغبر.

بقراءة هذه المفردات، وأؤكد المفردات، وتحليلها إلى عناصرها الأولية، وتكوين البنية الإحالية الخاصة بكل مفردة، نستطيع من خلال ذلك الخروج بحالة إلى درجة كبيرة تصوِّر لنا الذُّعر والخوف والترقُّب والتوجُّس والريبة وعدم اليقين للمرة الألف في هذا الفجر القادم للبلالات الثلاثة معًا، فهذه المفردات ومشتقاتها المختلفة ليست بمفردات تنمُّ عن فجر، قدرما تكشف عن كابوس قادم لم يحن وقته ربما بعد، ولكن الجميع يعيش فيه مترقبًا ومنتظرًا ولاحًا قدوم طوفانه وبداياتة غير المبشّرة قد حلّت ببلال المتحدث، فبعيدًا عن قلبه المقبوض:

أنا قلبي مقبوض آه يا قلبي أيّ!!

واستكمالاً لمَا سبق بالمقطع السابق، لماذا يطرح هذا السؤال المباغت فجأة دون مقدمات، الذي يُعَدُّ نذيرًا مؤكَّدًا، حيث يقول بلال على لسانه:

د احنا تلاته اخوات ما زيّنا زيّ

الدم في عروقنا ماهواش مَيّ

ما عَلاقة الربط بين تلك الأُخُوَّة الحميمة التي تجمع بين البلالات الثلاثة من ناحية، وهذه الدماء التي تجري في عروقهم كإخوة، تلك الدماء التي هي ليست بالماء؟

إلاَّ إذا كان هذا تمهيدًا أقرب ما يكون إلى التأكيد، بأن هذا الكابوس القادم، وهذا النذير الشوم قد يعمُّ على البلالات الثلاثة، أو أحدهم أو بعضهم، لكنه في النهاية ليس بخارج عن إطارهم في جميع الحالات؟

طب ليه يا روحي مكرمشة وكامشة!!

لو ديب من الفلا جايّ

نتغدى بيه قبلن ما يتعشى

لو ضبع برضك أمره يتدبر

وتستمر حالة العديد الداخلي بين الرجاء والتمنِّي لبلال الثالث حول روحه ونفسه، نتيجة هذا الخوف الذي اعتراه فجأة دون مقدمات له، وهو يبحث عن تلك المقدمات ما بين الرفض والقبول، ما بين القوة والضعف، ما بين استلهام قوتهم في كثرتهم التي يستطيعون من خلالها فعل أي شيء، ونبذ كل شر، والتغلُّب على كل مكروه خارجي قد ينتابهم أو ينتاب بعضهم، إلى أن يكون السؤال الفاصل والقاصم لضلوعهم جميعًا وبخاصة بلال الثالث، إذ يقول الشاعر أو بلال الثالث:

لكن ده إيه؟ يا حظّنا الاغبر!

ربما هي لحظة الكشف وتَجَلِّي الحقيقة عيانًا أمام أصحابها، فما مضى كان الزيف والقناع والأوجه الأراجوزية المختلفة الملوَّنة بجميع ألوان الطيف، ولكن الآن وجهًا لوجه أمام الحقيقة ولا شيء سواها، هل هناك أسوأ ولا أسود من ذلك ولا أغبر؟ ولكنه ليس الحظ، قد يكون الحظ الذي كشفها وأنارها، وجعلها جلية لهم جميعًا..

الثورة وملامح الغضب والحميَّة، والشرر الذي يتطاير على وجنات وجه بلال الأكبر، وهو يقبض على خنجره المسنون بيده اليمنى، مهيَّأً للحظة الانقضاض والسفك، وتعطير حافة خنجره بدماء أخيه الأصغر:

ده أختنا الأكبر

حامي وماسك في اليمين خنجر

وبلال الأصغر -الأخ- الثورة وملامح الغضب والحميَّة، والشرر الذي يتطاير على وجنات وجه بلال الأكبر، وهو يقبض على خنجره المسنون بيده اليسري، مهيَّأً للحظة الانقضاض والسفك، وتعطير حافة خنجره بدماء أخيه الأكبر:

وده أخّنا الأصغر

حامي وماسك في الشمال خنجر

لقد رُفعت الخناجر، وطُوِيَت الصحف، وجفَّ المداد، ولا فرق بين الماء والدماء، والحقّ والباطل، والظلم والعدل، والخير والشر، والقبح والجمال، تلك مراودات غير مجدية ولا قيمة لها، حين تكون لغة الحوار هي الخنجر، وحين تكون مائدة التساؤل المنبسطة هي تلك الحيَّة المتلونة والمتشوقة إلى رائحة الدماء.

ما بين اليمين واليسار بلال المُشاهِد، فلا اليمين لديه القدرة على الصبر والتروِّي والاستماع، ولا اليسار يملك القدرة على الهدوء حقنًا لأواصر الدماء التي تجري في عروقهما معًا، فاليمين متصلب، واليسار متصلب، وكلاهما يرى في نفسه الحقيقة، كل الحقيقة، واليسار يرى في نفسه البرهان والدليل الذي يفتقر إليه اليمين، والحيَّة تتلون بألوان الطيف المختلفة مُصدِرة صوتها العوائي لإشعال أتون الدماء الذكية بينهما:

والحية ع العشب الطري الاخضر

تتلوّى تتجرجر

كان هذا العشب الطرى أخضرَ، هل سوف يظلُّ هذا العشب كما كان، أم

سوف يختلط اللون الأخضر باللون الأحمر، لتتلوى الحية على هذا البساط يمينًا ويسارًا وهي تلحس وتستزيد من دمائهما قوة؟

هل الشاعر سيد حجاب يحدثنا عن المئذنة، والبلالات الخمسة، والندَّاهة، وأولادها، واليمين، واليسار، والأذان؟ هل تلك الظواهر المقروءة من خلال تلك القصيدة، وهي الظواهر الطافية على السطح فقط من خلال مفرداته المعجمية المراوغة كالزئبق وغير المقبوضة بالعقل ولا بالوجدان، هل تظنُّون معي أن هذا ما يقصده ويعنيه ويرمي إليه الشاعر سيد حجاب في قصيدته الشعرية «الموت في عزّ الفجر»...؟

أنا أوافقكم الرأي، أنا معكم تمامًا أشك في ذلك؟

المشهد السابع عشر:

يبدأ المشهد السابع في إطاره العامّ لا الخاصّ على المستويات كافة، العلمية والتاريخية والسياسيَّة والثقافية والحضارية والإنسانية، حيث إن السؤال في إطاره العامّ سؤال مجتمعي وإنساني وكوني في المقام الأول، ولكل بلال في مجاله وعلومه يكون السؤال القائم من الماضي واليوم، ولسوف يظلُّ قائمًا لسنوات طويلة قادمة:

مين اللي ح يأدّن أدان الفجر؟!

مين اللي ياخد الأجر؟!

مَن هذا القادم ليؤذّن في الناس، كل الناس، أذان الإفاقة والاستفاقة من هذا النوم العميق، وتلك الغفوة والغيبة التي طالت علينا جميعًا بلا استثناء؟ مَن هذا

القادم لنيل الأجر والثواب والشكر والعرفان على إفاقتنا من تلك الغيبوبة التي طال أمدها؟

والمسافة ما بين القلب والوجع والخنجر المرفوع قاب قوسين أو أدنى، وهو ليس خنجرًا فقط، ولكنه خنجر الأخ في وجه الأخ، ولا أعلم ربما لا يزال مرفوعًا حتى هذه اللحظة الراهنة التي نحن بصددها الآن، فأيّ وجع على القلب أن يكون قادرًا على احتماله؟ ومن أي أنهار الصبر نشرب حتى الثمالة كي لا نفيق على ما نرى ونسمع صباحَ مساءَ.. أو كما يقول بلال:

يا قلبي يا موجوع

شوف خنجر البين ع الضلوع مرفوع

أضحك بيني وبين نفسي وأنا أقرأ هذا السطر الشعري وجدانيًّا:

ح تقلبي الآية؟!

كأن الآية لم تُقلَب بعد، خنجر اليمين، وخنجر اليسار، وما بينهما الحية التي تتلوى شغفًا لسيل الدماء التي قد تنهمر منهما، والفجر/ الصباح/ النور/ الأمل/ الغد/ الرؤية/ الحلم/ الخلاص/ الفارس/... القادم نحونا جميعًا بلا مؤذن، فكيف يصبح فجرًا وأملاً وغدًا ورؤية وخلاصًا و... إذا كنا -جميعًا- لم نسمع به، ولم نشارك في إقامته ولا صلاته. قُل بالأحرى إننا لم نصحُ من رقادنا بعد... فأيّ بشائر تؤكد إذن أن الفجر قد حان، أو اقترب وقته وبزوغه؟

أو كما يقول بلال:

بدل ما نصحى نتقتل في الفجر؟!

هذا الفجر القادم لإحالتنا من الميتة الصغرى إلى الميتة الكبرى، ليس فجرًا للصحو والإفاقة، بل فجر للقتل والسفك والنوم العميق الدائم الأبدي... بخاصَّة وقد تحول «العَمَش» في عين القمر -كما طرح في المشهد السابق- إلى عمًى كامل، وأتصور كيف يتلاءم هذا العمى الكُلّي مع هذا القمر النيكل؟

من المفروض أن هذا النيكل يعكس ضوء الشمس أكثر كثيرًا، فيصبح القمر أشد ضوءًا ونورًا وبهاءً، لكن أن يكون أعمى مع هذا النيكل فبالتأكيد نحن نتعامل مع قمر أعمى البصر والبصيرة معًا، وليس العمى من ظاهره فقط كما نراه، ويظلُّ السؤال واللوم والتقريع لا العتاب على هذا القمرالذي ربما كان يرغب في مشاهدة دماء الأخوين في صورة شعرية أشد عمًى من عين القمر، إذ كيف له أن يرى تلك الدماء على الماء؟ هل من دماء تبقى على الماء ولو دقائق؟

أو كما يقول بلال:

يا قمر يا نيكل يابو عين عميا

ودّك تشوف الدم ع المية؟!

وتظل علُّودة الأخوين -اليمين واليسار- متآخية متخذة شكل الثنائية، ما بين القمر الأعمى الذي يرغب في رؤية الدماء على الماء، والحية القادمة، قادمة متى؟ هذا منحًى آخر للصورة والدلالة الشعرية، فهي حاضرة للمجيء في كل وقت وكل لحظة، وهي تمنِّي النفس بطعامها وشرابها في دماء الأخوين الناتج عن صراعهما الذي ما زال قائمًا حتى اللحظة...

أو كما يقول بلال:

يا حيّة يا جايّة

ودّك تسقّي في الدما النيّة

يا فجر يا اللي جايْ بقتل الأخّ

حاسب تدوس الفخ

يا قلبي صرّخ أخّ

يخاطب -بلال- هذا الفجر القادم والمأمول، هذا الفجر الآتي بمحاولة قتل الأخ أخاه، منبهًا ومحذرًا من الغوص في آلاف الفخاخ المرصودة لنا في كل مكان لا في مكان بعينه، والتي ما زالت قائمة حتى اللحظة، وبكل أسف نسقط ونغوص في أعماق تلك الفخاخ على كل المستويات، رغم تلك التحذيرات والتنبيهات التي في ما يبدو لم نتعلم منها بعد، ومناجيًا هذا القلب الذي تَصَخَّر وتَصَلَّب بكلمة واحدة عند التزال والسقوط المدوِّي «أخ»...

تلك المفردة «أخ» التي لا نعرف قدرها وقيمتها في الغالب إلاّ بعد فوات الأوان، فما الذي يحجب ويمنع خروج تلك الصرخة المدوية «أخ» في حينها؟ يقول «بلال»:

الصرخة في جدور العصب غايرة

كأنها عصفورة على كلمة تقوم طايرة

أهي واقفة تستنظر

الصرخة أهي بتستنظر الخنجر

هل ضاعت الصرخة وتاهت وشاهت معالِمها بين ضلوعنا المهترئة، فلم تعُد

تقوى على البوح لا الصريخ، وغاب عنا ذلك الساتر والحاجز الذي قد يمهلنا ولو بعض دقائق لنتذكر تلك المفردة «أخ» التي قد تبعد عنا بعض مهاتراتنا السمجة، وخوائنا، وهواننا على أنفسنا وهوان بعضنا على بعض؟

يا لهذه الصرخة السوداء الهاربة الفارَّة في ملاذها المكين، انتظارًا للحظة انقضاض هذا الخنجر، أو ذاك، من اليمين كان أو من اليسار، أي صرخة تلك؟ أي صرخة مهادنة مستسلمة مستأنسة؟ صرخة لا مبالية، هي تلك الصرخة إذن التي استوى معها الماء بالدماء.

المشهد الثامن عشر:

ما أجمل الانتفاض، وكسْر هذا الصمت والسكون الكئيب، ما بين «خَمَس بلالات» ينتفض منهم بلال واحد، ما هذه النسبة الرابحة الخاسرة، ما بين خمسة يتصارعون في لُجٍّ الخلاف والاختلاف، ليس مهمًّا ما بين اليمين أو اليسار أو الوسط، أو بينهم جميعهم، لا يخرج صوت العقل إلا من واحد من كل خمسة، إنها لَنسبةٌ خائبة لا صائبة، كيف نحيا وحياتنا قائمة -إلى الآن- على هذه القسمة الظالمة؟ فلساننا نصف مع الحقِّ والآخر مع الباطل، وضميرنا كذلك، وتوجهاتنا كذلك، وزاوية الرؤية لدينا كذلك. بأيّ عين نرى الأشياء والمواقف إذن؟

أنا مش بنص ضمير ونص لسان

أنا مش عويل وجبان

إن الأمر يحتاج منا إلى الكثير من الوقوف إلى ما وصلنا إليه، ومراجعة الذات مرات عديدة عسى أن نلحق بالقطار حتى لو كان في محطته الأخيرة..

قد تكون لحظة الصحو والاستفاقة، ونفضّ هذا الدثار المقيت عن كاهلنا، هذا ما يؤكده «بلال» في ثورة صحوه وإفاقته، إذ يقول:

يا قاضي قرّب من ورا السَّسَبَان

دا الفجر هلّ وبان

ما اقبلش يمشي الفجر على دمّي

يا عشب طاطا لجبّة القاضي

باللي بقوله، قلبنا راضي

ولا اشوفش دمّ اخواتي على كُمّي

لم يكن الأمر بالنسبة إلى بلال هو فقط رفضه أن يشارك في عرس الدم الباطل بفجره المنتظر، ولكن قبوله بدفتَي الميزان ورمز العدل على الجميع دون تفرقة.

هل هي الدعوة لحكم العقل والمنطق والتفكير، والبعد عن هذا التعصب في الرأي ووجهات النظر بغضّ النظر عن صحتها من عدمها؟

هي الدعوة للتروّي وإعادة الفكر في ما مضى، وما هو آنيّ، استشرافًا لِمَا هو قادم أملاً في التَحوُّل الإيجابي إلى ما هو أفضل مِمَّا نحن فيه جميعنا، لا فئة على حساب الأخرى.

إذا كان هذا الاحتمال كذلك، ألا يكون هذا أفضل كثيرًا من تلطيخ كل أثوابنا مجتمعة بدمائنا المتناثرة -جميعنا أيضًا- دون هدف أو توجُّه مُعلَن، اللهم إلاّ تعصُّبنا الأعمى تجاه فكرة أو رأي مع عدم قبول الآخر، مع تأكيد مرتكزاتنا

وثوابتنا التي لا نحيد عنها، وبعد ذلك كل الأشياء قابلة للخلاف والاختلاف، بشرط أن نتعلم أولاً ما يعنيه فقه الخلاف والاختلاف بشكل إيجابي؟

حتى تكون شهادتنا المختلفة على توجهاتنا ورؤانا مهما اختلفت، أفضل من شهادة المقروءة على قبور بعض، وآثار دمائنا ما زالت على أصابعنا لم تجفّ بعد، أو كما يقول بلال:

اسأل.. أنا شاهد

أحسن ما اكون على قبرهم شاهد

الفرق كبير بين شاهد الموت وشاهد الحياة، بين الشاهد على القبور، والشاهد على أحداث العصر والوجود، بين أن أقول كلمتِي حيًّا في وجه الجميع وللجميع، وأن أبوح بها للموتى هؤلاء الذين قد أكون بينهم اليوم أو غدًا، أو قبلهم جميعًا، هكذا يؤكد «بلال»:

الوزّ الاخضر ع القنا صلَّى

صلَّى ودعا الله

الدنيا صبحت كلها مصلَّى

القاضي الاخضر قال:

ليعود «بلال» كما كانت عودتة في مختلف المشاهد الشعرية السابقة، إلى عدُّودته القائمة المتصلة المنفصلة، ولكن مع الاختلاف هذه المرة، في أن يقول العدل ورمز العدل كلمته للجميع، لا لبلال على حساب آخر، ولكن لجميع البلالات القائمة والهائمة والحائمة لا لخمسة البلالات على وجه الخصوص، فماذا يقول القاضي صاحب اللون الأخضر رمز النماء والخصوبة والربيع والآمال القادمة؟

المشهد التاسع عشر:

عاد هذه المرة الشاعر، لا «بلال» إلى نقطة المركز «فلاش باك»، وكما بدأ قصيدته الملحمية «الموت في عزّ الفجر» يعود، ولكن مع الاختلاف الكبير ما بين المشهد الأول والمشهد التاسع عشر، وإن كان المضمون «الحلم/ الآمال/ الطموحات المرجوَّة/ النظر إلى الغد» واحدًا، ولكن ليفجر الشاعر قضيته الأساسية عبر هذا المشهد الختامي، إننا بحاجة إلى أكثر من ألف بلال كي يوقظونا وينقذونا من هذا السُّبات العميق، الذي ما زلنا فيه حتى هذه اللحظة الراهنة:

دي بلدنا بنت حلال

يلزم لفجريتّها ألف بلال

علشان تقوم م النوم

عسى أن نعيد إلى هذا البلد روحه وضميره، وعبقه الحضاري والتاريخي والثقافي، ونفاذ بصيرته، أملاً في دوران عجلة التنمية، لا على المستوى الاقتصادي فقط، ولكن على مختلف المستويات التي عثت في سواعدنا وأفكارنا الشابة فسادًا، وما زالت تعيش على ما بقي من شيخوختنا الفكرية نهبًا واستغلالاً، وما زلنا -جميعًا- نبحث عن هذا البلال الذي يؤذّن في مسامعنا ليوقظنا وهو بيننا، وما زلنا نبحث عنا، ونحن عنَّا في غياب طويل، هل نفيق؟ ربما.

هذه القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر» تُعَدُّ صرخة قويَّة ومدوية للجميع، زلزلة مزمجرة وغاضبة وثائرة في وجه الكل بلا استثناء، تلطم وجه الماضي وهي جزء منه، وتستصرخ الحاضر وهي أحد مكوناته، ولكنها تأمل في استشراف

المستقبل دون عبث بالعقول الواعية المستنيرة، راسمة كل تجاربها الماضية والآنيَّة بساطًا ليعبر عليه أبناء الغد وهم واعون لِمَا مضى وما هو كائن، ليكون حذرهم ليس عيبًا، وانتباههم ليس خطيئة، وتآلفهم ميثاقًا بينهم..

تقوم وتملا الزلعة من الترعة

وتحشّ للماشية عشان ترعى

وتضمّ في الزرعة

وتلمّ في الصُّومْعة

وتطحن القهر الهجين والغلال

وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة

وتضفّر الموَّال ضفاير طوال

(أكتوبر ١٩٦٤)

وإن كنت حاولت أن أصطنع ولو قراءة بسيطة لهذه القصيدة الشعرية «الموت في عزّ الفجر»، فإنها ليست أكثر من مقدِّمة فقط، فالقصيدة تحمل بين طياتها قراءات عدة متنوعة في أكثر من مجال، من الصورة/ اللغة/ الدلالة/ التناصّ/ توظيف الموروث الشعبي/ بنية الجملة الشعرية/ بنية القصيدة ككل/ الإيقاع الداخلي المتواتر بفنية عالية... أشياء كثيرة يصعب حصرها بحاجة إلى قراءات أخرى مختلفة، كما في معظم قصائد الشاعر سيد حجاب.

من ديوان «في العتمة»

قصيدة «اتنين في العتمة»

الشاعر سيد حجاب في هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» التي تتناول الحقبة التاريخية من ١٩٦٧ إلى ١٩٨٥ بما يعادل ثمانية عشر عامًا، على مستويات عدة نفسية وإنسانية وميتافيزيقية واجتماعية وتاريخية، مستفيدًا من الكثير من الموروث الشعبي والشفاهي والأسطوري والتاريخي والإنساني بمحيط الكون، لا بمكان بذاته، مبتعدًا بشكل كبير للغاية عن طرح قصيدته الشعرية الخاصة السمات والمعالِم بمختلف دواوينه الشعرية السابقة واللاحقة، ومنقِّبًا عن جوهر الشعر والرؤى الفلسفية العميقة، حتى إننا لنحتار ونظلُّ في حالة من الريبة والتوجُّس أمام هذه اللغة المنسابة لا بظاهر الإنسان عند قراءتها، ولكن بالعمق الإنساني، نستطيع أن نشرك داخل إطار هذه القصيدة الشعرية الوجدان والإحساس، والعمق النفسي والإنساني المتوغل في الرؤية للكشف، ولا نستطيع أن نعتمد في قراءتها على الإدراك فقط، والبعد الظاهري للقراءة الأولى والثانية والثالثة، وقد يحار المرء أمام هذه القصيدة الشعرية المتوحشة متسائلاً: أيهما اختار الآخر، اللغة، أم الحالة، الحالة أم اللغة؟ كأن هذه اللغة قد قُدَّت من معين خالص لهذه الحالة الخاصة جدًّا، فنحن لسنا بصدد لغة شعرية عامية أو فُصحَى، ولسنا بصدد لغة خطاب شعري كما تُعَرَّف اللغة، ولسنا بصدد حالة إنسانية ذات بعد مفرد من السهل احتواؤها بين سطور القصيدة، نحن أمام قصيدة بحاجة إلى تعامل خاصّ ورؤية خاصَّة، وتذوُّق خاصّ، وقراءة خاصَّة، فلغة الشيخ وحالاته بهذه القصيدة الشعرية خاصَّة، قد أصبحت صعبة على المريدين بالحانة، فالشيخ لا يقول في تجليه بل يومئ ويشير

ويوحي، حتى فقدت اللغة ماهيتها، وفقد الإدراك دوره الطبيعي في ما يسمى بعنصر الفهم. أجزم أننا بصدد قصيدة شعرية ملحمية أسطورية لم تُكتب في تاريخ العامِّية والفُصحَى حتى هذه اللحظة الراهنة...

قصيدة استفادت من لغة الدراما، ولغة السينما -الكادرات- ولغة الخطاب الديني، والأبعاد الفلسفية المختلفة لماهية الوجود والعدم، ولغة الحَكَّاء الشعبي والأسطورة والخرافة، إلخ.

كأننا في هذه القصيدة عبر رحلة الوجود والموت والبعث وما بينهما الخصوبة والخصب الإنساني، نبحث عبر هذه المحطات عن بُعد واحد فقط مفقود، هو الإنسان ثم الإنسان...

قصيدة شعرية غير مؤطَّرة وغير مؤدلَجة، قصيدة شعرية إنسانية تخاطب الوجود الموت، والموت الوجود، تخاطب الإنسان والإنسان فقط، في كل زمان ومكان، دون هوية ودين وعرق، الزمكانية الفضاء الخلاء البهو تجدها في هذه القصيدة، ما بين الجنة والفردوس الأعلى والنار، فأنت هنا، ما بين الحب والرغبة والرهبة والشهوة والنزوة والاختلاء، أنت في هذه القصيدة، ما بين الفجور والتصوُّف، وما بين التحلِّي والتخلِّي والتجلِّي تكون أنت داخل هذه القصيدة، بين ملامح وإشارات فعل الخصوبة الإنساني منذ خلق الله الأرض حتى الآن، ماذا يفعل الشاعر سيد حجاب بالضبط في هذه القصيدة؟

هل تعب ومَلَّ وكَلَّ من الكلام عن الانتكاسة بغير شَهْر، والنصر بغير إعلان، فدار ما بين عامَي ٦٧ و٨٥ مسجلاً انتكاسته الخاصة وانتصاره الخاصّ؟

يبحث بين ردهات هذه القصيدة عن انتصار الذات في أوجها، وانكسار

الذات في أوجها أيضًا، هل هو يرسم رحلة الحياة/ الوجود/ الموت ولكن لا يرسمها بالقلم فقط بل يرسمها بالقلم والفرشاة والصمت والخلاء، والإشارة والسكون، والإيماءة دون تعرية؟

ما بين لحظة العُرْي لآدم وحوَّاء، ولحظة العُرْي الإنساني والتخلِّي عن كل شيء، يبدأ الشاعر قصيدته هو وهي، النصفين المنشطرين في انفرادهما واتحادهما، ما بين عري الانفراد وعري الاتحاد باحثًا عن مسافة ما تربط بينهما أواصر الوجود/ الحياة/ الذات/ الإنسان/ ماهية الحضور لا الوجود؟

هل وجد الشاعر سيد حجاب أنه لا فرق بين سجن الوجود وسجن الموت، فكلاهما قفص واحد، وسجَّان واحد، وجريمة واحدة لا تتغير، والحرية مفقودة في الاثنين، فكانت نهايته المأمولة وغير المتحققة إلاَّ على صفحات الورق فقط، أن يعود عُرياناَ كما دخلها عُرياناَ على صدر أمه الرؤوم الأرض، التي لم تشتكِ ظالمًا ولم تنصف مظلومًا على بساطها؟

سيد حجاب في هذه القصيدة الشعرية المتوحشة بالفعل «اتنين في العتمة» يكتب الدين والفلسفة والحياة، وينظر بمرآة الرائي المتصوف، والرائي الثمل، والرائي الفيلسوف، والرائي الشاعر دون قصدية، والملاَّح الذي ركب سفينته ولم يحدد لها من وجهة مكان، تاركًا للصاري والدفة حرية الحركة، وكاشفًا لنا عن ذواتنا الدخيلة بدواخلنا الطيبة والخبيثة، والحسنة والشريرة، والآملة والعاجلة، والسافرة والخاشعة، والباسطة والمهملة، والفاجرة والظالمة والمظلومة..

تكتشف بين طيات سطور هذه القصيدة الشعرية أنك بين دفَّات الحياة، وما تكاد تلتقط أنفاسك حتى تجد نفسك بين دفتَّي عجلة الموت، ما تكاد تفيق حتى

تجدك في لحظة البعث، وفي كل هذه المراحل تبحث لا عن الجنة ونعيمها المقيم، ولا عن النار وجحيمها المستعِر، فقط تبحث عن الإنسان فيك.. إن وجدته...

هذه قصيدة شعرية هادئة لاهثة، تتعامل بلغة شعرية مشحونة، لغة شعرية حيَّة ومتحركة لا ساكنة، ولكنها رغم كل ذلك لغة لا تقول، غير صريحة وغير معلنة، قصيدة شعرية لا تتعامل مع زمن بعينه، فهي تتعامل مع الماضي والحاضر والمستقبل بدفقة واحدة، لغة تبتدع بلاغتها وصورها وبيانها من داخلها، لا من خلال التأطيرات النظرية المتعددة لماهية البلاغة والبيان، حتى ليحار المرء أمام هذه القصيدة الشعرية، تارة كأنها قصيدة اللغة، وتارة أخرى هي قصيدة الحالة، وثالثة هي قصيدة الصورة البسيطة العميقة، ورابعة، وخامسة، وسادسة، إلخ.

كثيرة جدًّا تلك المراحل التي نتتبع من خلالها هذه القصيدة الإنسانية الملحمية، التي تحمل بين طياتها الكثير، هل يسعى الشاعر من ورائها إلى عمل نقطة وقف «ستوب» حول نكسة يونيو ١٩٦٧، حول جاليرى ١٩٦٨، حول اعتزال زكريا محيي الدين العمل السياسيّ ١٩٦٨، حول مظاهرات الجامعات المصرية لمحاسبة المسؤولين عن نكسة يونيو في عام ١٩٦٨، حول حرب الاستنزاف المصرية ١٩٦٩، حول ندوة مجلة «الشباب» عام ١٩٦٩، حول مبادرة كامب ديفيد ١٩٧٨، حول اغتيال الجندي الشهيد سليمان خاطر ١٩٨٥...

هذا على المستوى القومي المحلّي، وهناك الكثير من الأحداث التي غيرت وجه التاريخ والعالَم، في مختلف بلدان العالَم وكان لها دور مؤثر في تغيير الخريطة السياسيَّة والاجتماعية والثقافية والإنسانية للكرة الأرضية ككل، لا للعالَم العربي فقط...

أتصور هذا وأكثر كثيرًا تحمله هذه القصيدة الشعرية «إتنين في العتمة» بين ضلوعها، انطلاقًا من أبعاد إنسانية غير مؤدلَجة ولا مؤطَّرة سياسيًّا أو تاريخيًّا، ولكنها طرح إنساني خالص تتعدد معه الدلالات المعرفية، والرؤى التخيُّلية لِمَا كان، وما هو كائن، وما هو قادم، دون تقديم وصفة جاهزة للإنسان، فقط الدوران حول آمال وطموحات وأحلام النفس الإنسانية المعذَّبة في أرقى صورها، والقابلة لأكثر من منظور وتصوُّر ورؤية، وغير الخاضعة ولا المستكينة لرؤية أو منظور بذاته...

هذه قصيدة شعرية تتحدث عن مصر، ولا تتحدث عنها، تتحدث عن الأُمَّة العربية، ولا تتحدث عنها، تتحدث عن الإنسانية، ثم الإنسانية، وتحمل في طيَّاتها كل هذا وأكثر، دون خارطة مكانية، أو مساحة زمنية، وربما لم يضف وجود التاريخ المدون على هذه القصيدة الشعرية المتوحشة «إتنين في العتمة» ١٩٦٧-١٩٨٥ كثيرًا إلى أبعادها الإنسانية، فلو كُتب على هذه القصيدة الشعرية ٢٠٣٠ أو عام ٢٠٤٠ على سبيل المثال لا الحصر، ما نقص من قيمتها وقدرها اللغوي والبلاغي وبنية الجملة والصورة الشعرية بها، والرؤية الدلالية التأويلية والتخيُّلية بها، فنحن بصدد قصيدة شعرية فعلاً تَخَطَّت حاجز الزمان والمكان والحدث، وأصبحت في حالة من الصفاء والنقاء والبهاء تسمح للمتلقي معها والدارس، أن يضع ما يشاء من تواريخ ماضية أو آنيَّة أو مستقبلية، وأن يضع لها ما يتخيره فؤاده من مكان حدثي.

فأمام هذه القصيدة الشعرية، أنت لست بصدد قصيدة شعرية فقط، بل أنت أمام اللوحة التشكيلية، أنت أمام المشهد التصويري، أنت أمام الحالة التراجيدية،

أنت أمام جنيدي والحلاج ومحيي الدين بن عربي والبسطامي وابن الفارض والنفّري، أنت أمام أبي نواس وابن قزمان في خلاعتهما ومجونهما، أنت أمام سارتر وديكارت وغاندي، أنت أمام الحجاج ابن يوسف الثقفي ويزيد بن معاوية بن أبي سفيان، أنت أمام الفنان العالَمي رمبرانت في تَجَلِّيه، وسلفادور دالي في جنونه، ومحمود سعيد في واقعيته، فماذا يفعل القارئ أمام هؤلاء جميعهم؟ وما انعكسات ظلال وجودهم الحسِّي على العمل كلوحة فنية مشهدية تراجيدية شعرية خالصة؟

يقول الروائي اليوغسلافي الكبير إيفو أندريتش(١٤):

[لعل في الحكايات الشفوية والمكتوبة، يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، وربما كان بإمكاننا أن نقف من خلالها على فحوى هذا التاريخ، أو التكهن به في أقل تقدير، وذلك بصرف النظر عمًّا إذا كانت هذه الحكايات تعالج الماضي أو الحاضر].

من خلال ثمانية عشر مشهدًا شعريًّا، حاولت الوقوف عن جوهر هذه القصيدة الشعرية «اثنين في العتمة» من خلال عمل حصر بنياني -غير مرتَّب- لبعض الأسماء والصفات لعدد قليل من المشاهد الشعرية بالقصيدة (عشرة مشاهد فقط) لمحاولة تفكيك بنية المفردة الشعرية من خلال تَفَرُّدها خارج سياق السطر الشعري من ناحية، والبحث عن مدلولها عبر أقنومة الذاكرة الشعبية والإنسانية، وكذا البحث عن دلالتها المعرفية التأويلية المختلفة.

هالني ما وجدت من أسماء للملوك والطواغيت والأسر المصرية القديمة والأساطير، والتاريخ الإنساني بشتى مداخله الإنسانية بعيدًا عن اللون والعرْق والدين، والأنبياء والمجاذيب، بل الجنة والنار، والوجود والعدم...

ورغم كل ما بهذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» من زخم ورؤى فلسفية تُعنَى في المقام الأول برحلة الإنسان منذ بدأ الله الخلق، حتى لحظة الضياع المستمرَّة التي نحياها، بين الوجود اللا وجود، والعدم اللا عدم، ونحن نبحث عنَّا فينا، ونبحث بيننا عنَّا، فقد شاهت الملامح والسمات والتجاعيد والتضاريس الإنسانية والتاريخية والجغرافية والخلقية بيننا وبفعلنا، حتى أصبحنا جميعًا (الحاكم/ المحكوم/ السلطان/ العبيد/المتهم/ السجان/ الظلمة/ النور/ البرد/ الحرور/ الحقّ/ الباطل/ الخير/ الشر/ القبح/ الجمال) نسعى في درب واحد في نفس المتاهة الإنسانية بحثًا عن أنفسنا وذواتنا الحائرة المحيِّرة التي فقدت عذريتها وعفويتها وبساطتها وعذوبتها ونضارتها وحيويتها، وأصبحت لا تنظر في كل ما خلق الله داخلنا وخارجنا من خير وجمال وحقٍّ وعدل، ووجود متكامل مستوٍ، إلا إلى نزواتها ورغباتها وذاتها القاصرة.

فترى الوجود بعين لا تبصر، وتسمع زقزقات العصافير وتسبيح الكروان بأذن لا تسمع، وتشمّ الياسمين والأقحوان بأنف مصاب بالبرد دائمًا وأبدًا، وتسير على خطى عوشبي مبسوط بقدم مكسورة وعرجاء، وترى آمالها وأحلامها الذاتية مقدار خطوتين -فقط- من مكان وقوفها.

إذن فلنرَ ونسمع ونشمّ ونصرخ، ونستغث ونضرب، ونرغب ونرهب، ونسبح ونسرح معًا في ظلال بعض مفردات المعجم اللغوي الخاصّ بالشاعر سيد حجاب عبر بعض مشاهد هذه القصيدة الشعرية فقط «اتنين في العتمة»:

البحر/ الأرض/ السما/ الراعي/ الوديان/ الجبل/ الجنة/ النار/ الشجر/ الموت/ العدرا/ الحياة/ الفرح/ الصرخة/ الندَّابة/ المولود/ الميَّة/ الوحوش// الغيطان/

الولادة/ الغيلان/ التلال/ التيران/ الفحول/ الحمام/ الثعبان/ الإنسان/ الشيطان/ الأديان/ الجبّانة/ الخيل/ الفراشات/ العصافير/ اللحظة/ الهمس/ الأمس/ الشرحة/ البرحة/ الحبلى/ البير/ الدير البحري/ مينا/ نوح/ الطاغوت/ السكّينة/ هاروت/ ماروت/ هاجر/ إسماعيل/ لوط/ سالومي/ أوزوريس/ إيزيس/ ناعسة/ زليخا/ يوسف/ أحمس/ حورس/ الصقر/ معبد أبيدوس/ إخناتون/ آمون/ التين/ الزيتون/ الرب/ الآب/ مريم/ المصلوب/ المجدل/ الريح/ المنّ/ جبال سينا/ بطني/ النهدين/ الطين/ الأنبياء/ المجانين/ الشياطين/ مزامير داود/ الناي/ الليل/ القنديل/ الفتيل/ القرآن/ الجان/ الخلاخيل/ النجيل/ المواويل/ التراتيل/ الأناجيل/ الحور العين/ الحوريات/ السنابل/ النوحي/ التفاحة/ الشهوة/ الرعشة/ الكسوف/ الشوف/ العواء/ الفضة/ الدود/ السور/ الشوك/ الزانية/ يهوذا/ الصلبان/ البوم/ الغربان/ البور/ العور/ الأغوات/ الخصيان/ الوطين/ الزنازين/ الحرس/ الطواف/ الأسبان/ أيوب/ القاضي/ البريَّة/ القلعة/ المسعورة/ المسفوحة/ المنسوجة/ العوجة/ الشارة/ الأصابع/ العيبة/ الخيبة/ الناس/ البركان/ الشمعة/ المقهورة/ الممرورة/ الرمل/ النبض/ الرغبة/ الغربة/ الهجانة/ البارد/ اليحموم/ الخوف/ الحلقوم/ شجر الزقوم/ طير الأبابيل/ حجارة سجيل/ الغل/ الأفلاك/ بنات آوى/ القهر/ العهر/ الإحباط/ الطواغيت/ العنيد/ السكوت/ الغناء/ العديد/ التباريح/ الندم/ العدم/ المدى/ السجاجيد/ القصر/ سليمان/ المرجان/ السياف مسرور/ المجدور/ المهد/ الرمح/ المهدور/ القبلة/ الموجة/ الشط/ الريق/ النسيان/ الصافي/ الرحم/ الفردوس المفقود/ جبل الجودي.

... لنُعيدَ قراءة بعض هذه المفردات المكونة لبعض مشاهد هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» بشكل سطري قريب إلى الدلالة مرة أخرى وليس لها:

١- الدير البحري.

٢- هاجر/ نبي الله إسماعيل.

٣- لوط.

٤- سالومي.

٥- أوزوريس/ إيزيس.

٦- ناعسة/ أيوب.

٧- زليخا/ يوسف.

٨- أحمس.

٩- حورس.

١٠- معبد أبيدوس.

١١- الصقر.

١٢- إخناتون.

١٣- آمون.

١٤- مريم/ بطني/ النهدين/ الصرخة/ المولود/ الرب/ الآب/ المصلوب/ المجدل/ المن/ جبال سينا/ المواويل/ الأناجيل/ التراتيل/ الزانية/ يهوذا/ الصلبان.

١٥- الناي/ الليل/ القنديل/ الفتيل/ الجان/ الخلاخيل.

١٦- آدم/ حوا/ التفاحة/ الشهوة/ الرعشة/ الكسوف/ النبض/ الرغبة.

١٧- سليمان/ المرجان/ السجاجيج/ القصر/ المدى/ السياف مسرور.

١٨- القلعة/ الحرس/ الطواف/ الهجانة/ الزنازين/ الخصيان/ الغربان/ البور/ العور/ الأغوات/ المسفوحة/ المسعورة/ العوجة/ الشارة/ الشمعة/ القاضي.

١٩- شجر الزقوم/ الخوف/ البارد/ الحلقوم/ اليحموم.

٢٠- القهر/ العهر/ الإحباط/ الغربة/ الطواغيت/ العبيد/ العدم/ الندم/ الغل.

٢١- طير الأبابيل/ حجارة سجيل.

٢٢- جبل الجودي.

٢٣- السنابل/ الحمام/ الفراشات/ العصافير/ الهمس/ النجيل/ الحور العين/ الريق/ الفردوس المفقود.

نبدأ، وما نكاد نبدأ لنتلاقى حتى نفترق ثانية لنبدأ على صور الظلم والاستبداد، والقهر والجبروت والاستعباد، والعهر والفجر والخضوع والانكسار، رغم كل ما نواجهة عبر ملاذنا المؤقت ما بين دفّتي النماء والخصوبة المتجددة.

فما بين هاجَر التي وهبتها زوجة نبي الله إبراهيم كجاريتها، لزوجها إبراهيم أملاً أن يكون له ولد منها، وما مرَّ بهاجر من معاناة وكَبَد بعد إنجابها إسماعيل، كَبَد دائم ومستمرّ، من سارة زوجة نبي الله إبراهيم، إلى الصحراء القاحلة، ورحلتها الشاقّة إلى الأرض المقدسة، إلى فراق إبراهيم لها، إلخ.

من ملحمة سالومي، تلك المرأة المتهتكة التي رقصت عارية أمام الملك هيرودس وهي تطلب رأس المعمدان يوحنا المعروف إسلاميًّا بنبي الله يحيى، على طبق.

إلى رحلات العذاب والضنى والشقاء المتكررة التي مرت بها إيزيس في صراعها المستمر مع «ست» الأخ الأصغر لأوزوريس، بعد إخفائه وإلقائه في التابوت لأوزوريس، ومن ثَمَّ إلقاء التابوت في البحر، ثم قتله وتقطيعه إلى أجزاء، وإلقاء كل جزء في ناحية غير الأخرى، وحلقات البحث المتكررة لإيزيس من الإحياء والموت، والبحث والإحياء بشكل دائم ومستمرّ لا ينتهي..

إلى نبي الله لوط، حينما غادر سدوم -التي غضب الله عليها فدمَّرها- متجهًا إلى الجبال ليسكن مع ابنتيه، ولما لم تجد الفتاتان أحدًا للمجامعة قامتا بتقديم الخمرة لأبيهما حتى ثمل ثم قامتا بمجامعته فحبلت كل منهما وولدتا ذكرين كوَّنا في ما بعد المؤابيين والعمونيين.

إلى إخناتون العظيم، ونستلهم هذا من مذكرات الطبيب «سنوحي حيث يقول في مذكراته عن إخناتون[١٥]:

[كنت أمشي في شارع من شوارع مصر إذ بالرجل الوجيه الشريف الثري المعروف (إخناتون) مُلقًى على الأرض مضرَّجًا بدمائه، وقد قُطعت يداه ورجلاه من خلاف، وجُدِعَ أنفه وليس في بدنه مكان إلاَّ وفيه طعنة رمح أو ضربة سوط وهو قاب قوسين أو أدنى من الموت، فحملته إلى دار المرضى وجاهدت جهادًا عظيمًا لإنقاذه من الموت، وبعد شهرين أو أكثر، وعندما أفاق من غيبوبته، قص عليّ قصته المحزنه الفاجعة قائلاً:

«لقد أمرني الفرعون أمفسيس أن أتنازل له عن كل شبرِ أرضٍ أملكه، وأن أهب له أزواجي وعبيدي وكل ما أملك من ذهب وفضه، فاستجبت لما أراد بشرط أن يترك داري التي أسكن فيها، ومعشار ما أملكه من الذهب والفضة

لأستعين بها على أودي، فاستثقل فرعون هذا الشرط، واستولى على كل ما كان عندي ثم أمر بأن يُفعَل بي تلك الأفاعيل الشنيعة، وأن أُطرَح في الشارع عاريًا لأكون عبرة لمن يخالف أوامر أمفسيس»].

إلى أحمس الأول محرِّر مصر وطارد الهكسوس والآسيويين، ومؤسِّس الأسرة الثامنة عشرة، أعظم الأسر الحاكمة في مصر، تَزَوَّج أحمس بشقيقته نفرتاري التي أصبحت أول زوجة لإله آمون، وأنجبت له ثلاثة أبناء، أحدهم هو خليفته أمنحتب الأول وقد تُوُفّي الأول والثاني في سن صغيرة، وأربع بنات هن مريت آمون وسات آمون وإعج حتب وست كامس.

إلى أيوب وزليخا، مع ملاحظة المفارقة الكبيرة ما بين أيوب في التراث الديني والقرآني، وأيوب في التراث الشعبي المصري، فأيوب في التراث الشعبي المصري هذا النبي الذي صبر على مرضه، بعد ما كان يمتلكه من ضِياع وبساتين ومال وأعوان، وناعسة زوجته بأعينها الجميلة الناعسة وشعرها الطويل الرائع مثار حسد الجميع لها، وكيف لهذه الزوجة بهذه القدرة على التحمُّل والصبر على مرض زوجها، بل وحملها إياه على رأسها في قفة لتنتقل به من مكان إلى آخر لعلاجه ومداواته، ولا تتركه مثلما تركه جميع أعوانه.

حتى وصلت بها ظروف مرضه إلى أن تسأل الناس المساعدة في نفقات علاجه، إلى أن قالت نساء القرية إن شرط مساعدتهن لها تتوقف على أن تبيع شعرها لهن نظير ما يقدمن لها من نقود، فباعت لهن شعرها.

إلى زليخا، تلك العاشقة الولهانة المغرمة الأسيانة بنبي الله يوسف حتى شاب شعرها وضاع عنها نظرها، وما زالت على عشقها ليوسف، وهي تُحِسُّ بذلك

بقلبها الذي أغناها عن نعيم الرؤية والنظر إلى قدومه من عدمه.. تلك المرأة التي أسهمت في تعذيب من تحب، فسجنته، ثم أفرجت عنه، ثم عُيِّن ملكًا على خزائن زوجها، ثم، ثم، ولم تَنَلْ شيئًا من يوسف رغم كل ما حاولت من خلاله النيل منه، وظلت على عشقها هذا حتى آخر لحظة في حياتها.. وما أدراك مَن زليخا! إنها امرأة عزيز مصر.

إلى قابيل وهابيل، مَن رَضِيَ بما قُسم له، ومن تَمَرَّد فكان رفضة بداية لأول جريمة قتل في هذا الكون بأسره، فقد كان قابيل يعمل في الزراعة لخشونة طبعه وشدته، أما هابيل فكان يعمل في رعي الأغنام لرحمته وعطفه عليها، وكانت البشرية في وقت سيدنا آدم لها قوانين وأحكام غير قوانين ونظم الأيام الحالية، فقد كان الولد لا يتزوج أخته من البطن الواحد (أي توأمه)، بل أخواته الأخريات، وباقي القصة معروف للجميع.

ومنها إلى الناسوت واللاهوت، والصقر الذي يرمز إلى السمو وغيره الكثير من الإشارات والإحالات المتعددة والمتنوعة جدًّا بهذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» التي تصل بنا في النهاية إلى ما طرحناه سابقًا بالمقدمة عمَّا تعانية الذات الإنسانية عبر مراحلها التاريخية المختلفة من القهر والظلم والاضطهاد والإحباط والانكسار والخضوع والمهانة، وما تسمو إليه من قيم الحق والخير والحب والعدل والجمال، ويظل ما بينهما أسراب الخصوبة المتدفقة في الحالتين، ونواميس العشق التي تسرى بالأبدان الظالمة والمظلومة معًا، المنتصرة والمنكسرة.

فلم يتحدث الشاعر سيد حجاب في هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» عن الانكسار المصري والعربي في يونيو ١٩٦٧، ولا الانتصار المصري

والعربي في أكتوبر ١٩٧٣، ولا التراجع المصري في كامب ديفيد ١٩٧٨، ولا الإحباط بالشارع المصري بمختلف عمومياته في مقتل الشهيد سليمان خاطر عام ١٩٨٥.

ولم يتغنَّ الشاعر سيد حجاب، كما فعل الكثير من أبناء جيله وغيرهم، بالتغنِّي بالتاريخ والجغرافيا والحضارة والعمارة والـ... بلغة آنيَّة مقصودة ومحدَّدة المعالم والقسمات... ولكن فعل ما هو أسمى وأرقى من ذلك بكثير، لقد ذاب حديثه ملء الأفق عن انكسار وانتصار الذات الإنسانية المعذَّبة عبر الزمان، الذي قد يكون من بينه انكسار يونيو ٦٧ وانتصار أكتوبر ٧٣ كجزء من السياق الإنساني ككل، هي كبوة الجواد، انزلاقه، استنهاضه، وقيامه مرة ثانية، ثم سقوطه ونهوضه مرات ومرات، لا بمحدودية التاريخ والحدث، ولكن عبر التاريخ الإنساني الوجودي، منذ كوّر الله الأرض ومن عليها، حتى هذه اللحظة...

سيد حجاب يرصد تفاصيل وأحداثًا وعيون شواهد وحالات بعينها ذات دلالات وأبعاد خاصَّة بالبشرية كلها، وليست موقوفة على لون أو دين أو عِرق.

فالشاعر في هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» يتحدث عن الإنسان والإنسان فقط، ما بين الرغبة والرهبة، والجبن والإقدام، والصبر والعجلة، والفضيلة والفُجر والعهر، والكفر والإيمان لا من زاوية الدين فقط، ولكن من زوايا عدة منها المبادئ والقيم والمواقف، والحب والكراهية، آملاً في نهاية السلم الوصول إلى مَعين الحقيقة من الحقِّ والخير والعدل والجمال، وهو مطلب نبوي، فلسفي، إنساني، لَكَم نادى به الأنبياء والرسل والفلاسفة والحكماء والأصفياء والمجاذيب أحيانًا والدراويش أيضًا...

فمن يبتغي للإنسان عيشة ضنكًا؟

ومن يرى سعادته في تعاسة الآخرين؟

ومن هذا الذي هبط على البشرية نائبًا عن الله ليوزع رحمته وعدله وخيره على من يشاء، ويقبض على من يشاء؟

فنحن جميعًا، لا فئة دون أخرى، خلفاء الله في أرضه وعالَمه ووجوده القائم، فمن هذا الذي يملك أن يحجب عنا ضوء الشمس، وهواء الربيع، ورائحة الزهور المتفتحة، أو سماع صرخة مولودنا الأول، والسير عبر دروبنا الملغَّمة لاستشفاف الحقيقة، والتمتُّع بالعذاب اللذيذ في البحث عنها؟ لا أحد يملك ذلك..

فالله جميل يحب الجمال، والله طيب يحب المتطيبين، والله عدل يحب القائمين عليه، والله، والله، هل نحن -فعلاً- خلفاؤه في الأرض؟

«إتنين في العتمة» (١٩٦٧ - ١٩٨٥)

المشهد الأول:

في المشهد الأول من القصيدة أول ما يلفت النظر للوهلة الأولى هذه الحالة من التراوح ما بين العُرْي والدفء لكل واحد منهما بمفرده، مع ملاحظة هذه الحالة من الدفء التي انتابته تالية لها لا سابقة على دفئها.. هل نحن ما بين التفرُّد ثم التوحُّد؟

- عريان

-.. عريانه دفيانه..

-.. دفيان

لا أستطيع النظر إلى مفردة «لهيب» دون الالتفات إلى مفردة «الحره» وليست «الحارة»، والمعنيان مختلفان شكلاً ومضمونًا، فالأولى من الحرية، والثانية من الحرارة والسخونة والصهد:

زيّ لهيب النار الحره

زيّ الندهه الفايره..

في الحلمه النافره من راس السوتيان

الرابط ما بين السطرين الشعريين الآخرين، ما بين «الندهه الفايرة» و«في الحلمة النافره من رأس السوتيان» هو إذن نداء الاستواء والنضج والوصول إلى الكمال، لتظل الصورة الشعرية ببريقها البكر، كيف طلّت هذه «الحلمة» من عبر نفورها من «راس السوتيان»، أليس هذا درجة من درجات الحرية الناضجة المكتملة والمشهودة في لهيب النار بالسطر الأول، مع ملاحظة الترابط الإيقاعي الداخلي المولد للموسيقى الداخلية عبر «الحره/ الفايره/ النافره» علمًا بأن المفردات الثلاث تقدِّم طبقًا دسمًا من الحرية والنضج والكمال كما سبق.

حتى يأخذنا الشاعر إلى رباطه المقدس «بها» مع تأكيده طهارة هذه الشهوة وبعدها عن الدنس، ليدخل بنا من العامّ إلى الخاصّ، ومن الخاصّ يعود لينطلق ثانية إلى العامّ، إذ يقول الشاعر:

مربوط انا وانتي على جبل الشهوه الطاهره

– مربوطه انا وانت.. بحبال الكتّان

المسحوره..

المنسوجه من هزّات الموجه

لنرى معًا كيفية إخراج الصورة الشعرية المركّبة في أبهي حللها، فما بين حبال الكتان «للسوتيان» المتداخلة في أكثر من جهة طولية وعرضية، كأننا بصدد حبال مسحورة عبر اتجاهاتها المتعددة، وما بين نسيج هذه الحبال الناتج عن حركة الموجة، «النهدين» اللذين يتقاربان ويتباعدان كحركة الموجة تمامًا والمتخذين لشكلها -الموجة- في سكونها وحركتها...

لتتحول الصورة الشعرية عند الشاعر سيد حجاب من المعنوي إلى الماديّ وبالعكس في لمح البصر، في ثلاثة أسطر شعرية متعاقبة ومتتالية، إذ يقول:

من نظره مكسوره..

سايله على رقبه معووجه

من طعم نحاس الريق على طرف لسان

كيف تحولت هذه النظرة المكسورة -خجلاً وحياءً- إلى مادة سائلة كالعرق المنهمر، والصهد الناتج عن هذه الشهوة مدرارًا على تلك الرقبة المعووجة؟ ولماذا رقبة معووجة؟

الرقبة المعروجة أضافت هنا إلى تركيب الجملة الشعرية، حيث إن هذا العوِج سوف يجعل هذه النظرة المنكسرة السائلة المنهمرة تتخلل كل الانحناءات والتعرُّجات الموجودة بتلك الرقبة في لحظة خاطفة من السرعة، فأصبحت تلك الرقبة كلها لا بعض منها يمثل هذه النظرة المنكسرة...

ليصبح للريق «اللعاب» طعمًا نحاسيًّا بطرف اللسان، والسؤال: لماذا؟

هل هذا ناتج عن تلك النظرة المكسورة، والرقبة المعووجة، وربما نتيجة لحظة الشهوة الأولى، والعصيان -الطاهر- الأول، والخطيئة الأولى؟

- عريان

- عريانه دفيان..

دفيان

كأن مفردة «عريان» بالسطر الشعري الأول هنا بصيغة المفرد، والمفرد هنا بمعنى الوحدة، وهنا يتداخل السطر الشعري الثاني -عريانه دفيان- نرى أننا بصدد حالة من حالات الاتحاد، وليس الاتحاد المرادف له الحلول، ولكن أصبح الاثنان في واحد، كأن اللحظة الأولى تتحدث عن «آدم» فقط، وفي الثانية نتحدث عن «آدم وحوَّاء معًا»، فمفردة «عريانة» عائدة عليها، وعليها فقط، لكن حين تكون الجملة الشعرية هكذا:

عريانه دفيان..

فقد أصبح اللسانان لسانًا واحدًا، والجسدان جسدًا واحدًا، وإن عبَّر الفعلان المختلفان بالسطر السابق تعبيرين مختلفين في الشكل والمضمون، من حيث عريها الجسدي -هي- الملازم لدفئه الروحي -هو- في لحظة الالتقاء الأولى، أو كما يقولون باللغة الدارجة «القطفة الأولى».

- باتكلم ولساني على طرف لسانه بيتكلم

- باطفي صوابعي المرعوشه ف حلمتها..

.. باسكر.. باصحا

– م الفرحه بامدّ جدوري..

.. صوابعي.. في لحمُه.. بيتألم

الصوت الثنائي الذي أصبح صوتًا واحدًا، والجسد الذي تَوَحَّد وتكامَل، حيث عادت إلى ضلعه الناقص –حوَّاء– من جسده ليكون الكمال لهما حِسًّا وألَمًا وجسدًا وعاطفة ورُوحًا واحدًا، يبدو ذلك حيث ما تكاد تتحرك بعض مفردات الجملة على لسانها حتى تخرج على لسانة معبِّرة عن حالها وحاله لا حالها فقط، ولا حاله –أيضًا– فقط:

باتكلم ولساني على طرف لسانه بيتكلم

ما بين المفردات الثلاث «الأصابع/ الرعشة/ الحلمة» لا يكون سوى البحث عن الدفء والأمان، ولكن ليس الشاعر سيد حجاب من يستسلم لمثل هذا التوظيف الشعري بجملته الشعرية، فالتركيب الحسي والمعنوي ملازمان لسطره الشعري، فقد يكون هذا الاحتمال –السابق– المذكور أقرب ما يكون إلى الصحة حول هذا السطر الشعري، لولا أن مفردة «باطفي» قد نسفت التأويل الاحتمالي –السابق– من أساسه، كأن حالة البرد والزمهرير التي تنتاب جسد وأصابع «آدم» دون «حوَّاء» هو برد وزمهرير بطعم النيران وحرارتها المرتفعة، وأن تلك «الحلمة» هي الماء الصافي العذب الآمن لهذه الأصابع وذاك الجسد، من شراسة تلك النار المشتعلة بالصدر والقلب والروح والجسد معًا.

وما بين البرد والزمهرير، النار المستشرية بالجسد، وملاذ الأمان الدافئ الوثير، يكون السُّكْر والصحو، النوم والإفاقة:

- م الفرحه بامدّ جدورى..

.. صوابعي.. في لحمُه.. بيتألم

فتتمدَّد شجرة الحياة والوجود الكوني، ضاربة بجذورها أبواب النماء والخصب، تلك الأبواب الصدئة أقفالها، لتفتح للمرة الأولى في حياة الإنسان، وما بين قوة الضربة الأولى لتلك الأبواب، واللحظة الأولى لفعل الارتواء، تنغرس أصابعها بين طيَّات لحمه، ليكون العذاب اللذيد بطعم الحياة، والبداية الأولى لفعل الخصوبة.

المشهد الثاني:

المشهد الأول -السابق- كان مشهدًا للفعل والحدث والمُواقَعة، والاتحاد والمواءمة، كان مشهدًا حركيًّا سريعًا، ومتواترًا ما بين الفعل والفعل المضادّ، حتى إن كانا يصُبَّان في تصوُّر واحد، وحركة إيقاعية واحدة متناغمة ما بين طرفَي المعادلة الحسية، ما بين الصعود والهبوط، المحاولة والمحاولة والمُواقَعة، خروج الذات الفاعلة للمرة الأولى، دخول الذات الفاعلة للمرة الأولى، كسر الأبواب التي صَدِئَت مغاليقها للمرة الأولى، البسمة الأولى، النظرة الأولى، التريث لمرة واحدة، الإقدام المحفوف بالخوف والتوجُّس، الصعود، الهبوط، الرسو، النفَس العميق لاسترجاع ما مضى عبر مشاهد متقطعة من المخيلة الثنائية يكون المشهد الثاني، من هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» بصياغات مختلفة، وسياقات أكثر اختلافًا، ومفردات ظامئة متعطشة لاهثة عبر أنفاسها المتقطعة، ما بين البحر والأرض،

والليل، والشباك، والصوت، والأنفاس المتهدجة، ما بين «الدكر» و«النتاية»، يكون المشهد الثاني راسمًا لنا صورة مغايرة بلون وطعم ورائحة مختلفة عن المشهد الأول بكل ما يحمل بين طياته.

يقول الشاعر:

(حسّ البحر المالح واصل لسريرنا الهزّاز

حين نقرأ الجملة الشعرية «حسّ البحر المالح» يتبادر السؤال إلى الذهن، ولماذا المالح؟ ولماذا لا تكون الجملة «حس البحر» فقط؟ هل انتقل هياج البحر وعطشه المملح وثورته إلى السرير الهزّاز؟ هل انتقلت ملوحة البحر إلى الوجه والصدر والجسد و... نتيجة للعرق المنهمر المتصبب على جسديهما، فكان الرابط ما بين البحر المالح -تحديدًا- والسرير الهزّاز؟

أم أن مفردة «البحر» هنا تمثل المذكر «الدكر» مقابل الأرض الأنثى «النتاية»؟

حس الأرض المروية ف نص الليل..

من شباكنا المفتوح

كيف تسللت ودخلت تلك الرائحة النفاذة لهذه الأرض المروية في منتصف الليل.؟

ونحن ما بين البحر «الدكر» والأرض «النتاية» وما بينهما هذا الشباك «العام». لنعُد إلى تلك المفردة كما هي بالسطر الشعري «شباكنا»، أيّ شباك يقصد الشاعر وهو بين السماء والأرض؟ هل هو شباكه هو؟ هل هو شباكها؟ أم

هو شباكهما معًا؟ وأيّ شباك من الممكن أن نصل إليه عبر هذه الصياغة الشعرية المراوغة؟ هل هو شباك الروح؟ أم هو شباك الجسد؟ أم هو هما معًا لكليهما؟

حس الأرض المروية في نص الليل..

من شباكنا المفتوح

لنتوقفْ هنا قليلاً أمام هذه الصياغة الشعرية الجديدة، المولودة حديثًا على يد الشاعر سيد حجاب، حيث يقول «صوت أعمى». قد يكون الصوت مبحوحًا، أو مذبوحًا، أو متحشرجًا، أو ما شئت من الصفات، لكن أن يكون الصوت أعمى فهذا هو الجديد، لم تعُد دلالة المفردة تعطي مدلول المفردة كما هو قائم بالذاكرة الجمعية واللغوية، ولكنها راحت هناك بعيدًا في محيط شاسع من الدلالات والأبعاد الأخرى غير المنظورة، لتصنع بذلك تكوينًا جديدًا، اشتقاقات أكثر حداثة ممَّا نعرفه ونعلمه، في الربط ما بين الصوت ودوره وماهيته ومضمونه وتوجُّهه، وفعل العمى من حيث الاختلاف والخلاف معًا..

نحن إذن بصدد صوت اللا صوت، فهو صوت أعمى لحسٍّ هذه الأرض الأنثى «النتاية» أصبحت حروف هذا الصوت المتهدج المتقطع الأعمى، كأنها حروف -صوتية- تسير وهي تدوس على قطع من الزجاج المكسور لهذا الصوت المفرد.

صوت أعمى.. حروفه دايسه كسر إزاز

لتتحول الحالة المفردة إلى الاتحاد والتكامل مرة ثانية عبر هذا الصوت الأعمى، فيصبح الصوت -هنا- جماعيًّا وعامًّا لجسدين في جسد واحد، ولروحين في روح واحد، ولصوتين في صوت واحد، إذ يقول الشاعر:

– صوتنا..

مجروح..

مدبوح..

بيطلّع آخر ندعة روح)

– باتنفس زيّ الأرض العطشانه في الصيف

نحن هنا ما بعد لحظة الارتواء، حيث صار الصوت الجماعي مجروحًا، ومذبوحًا، كأنه يُخرِج آخر ما تبقى من أنفاس متقطعة لديه، وكأنه –هنا– كتلك الأرض الجدباء القاحلة التي تحاول إخراج أنفاسها المتهدجة عبر مسامِّها الضيقة القليلة بين فتحاتها شبه الصَمَّاء.

ونلاحظ هنا تَعَمُّد الشاعر وضع قدر كبير من هذا المشهد الشعري ما بين قوسين، كأننا بين منحنيين مختلفين عبر هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» أحدهما الحادث والآنِيّ، والآخر الممثل للحظة «الفلاش باك» والعودة إلى الوراء، لما استتبعته اللحظة خلفها من مشاهد ورؤى...

ليعود الشاعر بنا إلى البحر والأرض، إذ يقول:

(البحر دَكَر هايج.. حسُّه مبحوح

الأرض نتايه..

.. بتتزين هفاهيف..

مكشوف لوليفها.. متغطي للضيف)

وأما في هذا المقطع الشعري فأتوقف أمام السطر الشعري الملحق بالنقاط

وهو «مكشوف لوليفها..» وأتساءل: ما هذا الشيء المكشوف لوليفها، وتركه الشاعر لمخيلة القارئ؟

فما بين هياج البحر، وزينة الأرض، كأننا في موسم للتزاوج وبنا مرتع للخصوبة، نتوقف أمام هذا المجهول المعلوم المجهول، الذي من أجله كان هذا الهياج الذكوري للبحر، وتلك الزينة الأنثوية المدربة لتلك «النتاية» الأرض.

ليعود بنا الشاعر إلى ما يُسَمَّى بالتمهيد أو التوطئة لنهاية المشهد الثاني، إذ يقول:

– آه يا حبيبي..

أنا لك..

قله وعطشان

يبدأ الخطاب الشعري موجَّها من قِبَل الأنثى/ الأرض/ الـ«النتاية» إلى محبوبها الذكر/ البحر/ الـ«الدكر»، إنها قبلة الارتواء لظمئه القائم، وبدأت هنا بالارتواء سابقًا على الظمأ لا العكس، من خلال الـ«قلة» السابقة على فعل العطش، كأن العطش الذكوري/ البحر/ «الدكر» أمر طبيعي مألوف وقائم ودائم، ولا غرابة في حدوثه، ليس هذا فقط، ولكن التأكيد على أن فعل الارتواء الدائم والقائم والطبيعي مصدره الوحيد هو الأنثى «النتاية» الأرض.. فلِمَ لا يكون من الطبيعي أن تسبق القلة «المؤنثة» فعل العطش «المذكر».. مع ملاحظة أن الخطاب الشعري الأنثوي «آه يا حبيبي» هو الذي يحمل بين دفتيه الفعلين معًا المذكر والمؤنث «القلة/ المؤنثة والعطش/ المذكر»، فهي السببية الحقيقية عبر لحظة الخصوبة

للاثنين معًا، لا للفعلين فحسب، بل للحظة الوجود للاثنين معًا «الذكر والأنثى»، فلا غرابة إذن في حملها الغطاء والزير، القلة والعطش، المذكر والمؤنث، البحر والأرض... ليكون مردود خطابها الموجه من خلاله:

– آه يا حبيبتي..

وانا ليكي الراعي في الوديان

– عريان

– عريانه دفيانه

– دفيان

ونلاحظ هنا التعبير من خلال مهنة الرعي على وجه التحديد، وهي تلك المهنة التي تُعتبر المهنة الأولى على سطح الوجود، التي بدأ بها البشر الأوائل حياتهم، من آدم إلى ابنه هابيل، تلك المهنة التي تتَّسم بالعطف والرحمة واللين مع الحيوان بشكلٍ عامٍّ من ناحية، ومن ناحية أخرى للربط ما بين فعل الرعي، والعطش، وتلك القلة، نجد التناغم القائم بينهم جميعًا، حدثًا ولغة وصورة وتركيبًا شعريًّا، لا من خلال المفردة الشعرية الدالَّة فحسب، ولكن من خلال تلك الظلال المواربة خلف بناء تلك المفردات الحية التي تترك آثارها على ما حولها من مفردات سابقة ولاحقة بفعل الجذب والملامسة المعنوية الدالَّة.

لتكون نهاية المشهد هي لحظة التوحُّد ذاتها والاكتمال التي بدأت في المشهد الأول، والترابُط ما بين فعل العُرْي والدفء الحادث نتيجة هذا العُرْي المستور نتيجة توحدهما معًا..

المشهد الثالث:

ما بين لحظة الخصوبة والنماء، ولحظة الخلق الأول، كانت هذه المسافة الشاسعة، وهذا البعد السحيق الذي جعل الشاعر سيد حجاب، يصنع فيه لحظة القرب والتلاقي على مرتين لا مرة واحدة:

(على جبل الشهوه الطاهره..

بنقرَب.. بنقرّب.. من بُعد

الضلع الناقص لمكان يتردّ)

فتلك مسافة غيبية غير معلومة ولا معروف كنهها لآدم، إلاّ حين اكتشافها المفاجئ له عبر غفوة انتابته فكان خروج حوّاء الأول، لتكون لحظة التداني والوصل، والكمال، وإغلاق فتحة ظلّت ناقصة بالوجود الإنساني والآدمي، كانت مثل هُوَّة سحيقة لا يعرف مساحتها ولا زمانها، ولا مردود التئامها مرة ثانية بفعل المعانقة والتلاقي ومن ثَمَّ الجماع والخصوبة.

لتكون رحلتها الأولى في تعرُّف الأشياء والأسماء والأشكال والألوان، ولتكون فرصتها الأولى لممارسة طقوس أنوثتها من الغمز واللمس والغنج، والتلوُّن كالحية بألوان أنوثتها المختلفة من القوة إلى الضعف، ومن الصدِّ إلى الاحتياج، ومن النأي إلى القرب، ومن الحاجة ثم الحاجة إلى بسط خصوبتها المتنوعة مرتعًا لنظر آدم ومعارفه المتعددة، ما بين الرعشة والكمشة واللمسة والهمسة والمداعبة والترويض، لترتوي الأرض البكر من صهيد عبَّاد الشمس في تَحوُّلاته المختلفة صوب الشمس أينما كانت...

تتبارى علوم «آدم» المعرفية المقبوضة في توجهه إلى «حوَّاء» عبر أكثر من منحًى مختلف ومتراوح ما بين:

- حاخدك أوريكي الجبل اللي اتكلم

.. من فوقه الرب

- حاخدك أوريكي قبر جدودنا..

.. وضحكة أولادنا

ح آخدك للجنه.. للحظه..

لشجر الرمان

للإنسان.. الإنسان

ما بين الجبل «جبل موسى» الذي تحدث من فوقه الرب، إلى قبر الجدود، إلى ضحكة الأولاد، وصولاً إلى الجنة، ثم الإنسان الإنسان...

هل تساوى الحاضر والماضي والمستقبل في علم آدم؟

هل علِم الزمان متساوٍ بالفعل في علم الأنبياء والمرسلين بشكل عامٍّ؟ هناك العديد من الأمثلة التي يمكن من خلالها تأكيد ذلك، بشارة نبي الله «عيسى» بقدوم رسول الله «محمد» من خلال الأنجيل، استشفاف نبي الله «يوسف» لِمَا حدث ببلاد العزيز من القحط والفقر المدقع ومعالجة ذلك قبل حدوثه، نبوءة العبد الرباني «الخضر» لنبي الله موسى، من خلال «المركب، الجدار، الصبي»، بل وحديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم عن المستقبل ومن يعايشه منا في أكثر من حديث نبوي، بل ووصف حالنا على أكثر من مستوى وتوجه عبر آلاف السنين...

من خلال ذلك نستطيع أن نخرج بقراءة «آدم» لِمَا هو سوف يحدث لأبنائه، سواء لنبي الله «موسى» أو قبور الجدود «من أمم سابقة علينا» لكي نتوقف قليلاً أمام تلك اللحظة المرتبطة بالجنة على وجه التحديد.

ما بين تلك اللحظة، والسطر الشعري «للإنسان الإنسان» وما بينهما، هل كانت لحظة الهبوط السماوي لعالَم الأرض؟

هل كانت جنَّة الخلد المقصودة من شجرة الخلد التي عصى آدم فيها ربه، وقيل قد أغوته حوَّاء، وقيل قد وسوس له الشيطان، وقيل الحية، وقيل فيها الكثير، فلماذا كان تحديد هذه البرهة القصيرة باللحظة؟

هل كانت تلك اللحظة هي اللحظة الأخيرة لحوَّاء وآدم معًا في الجنة؟

وما الفارق ما بين للإنسان... والإنسان المعنية بالسطر الشعري؟ هل المقصود الإنسان الأول، وبداية الوجود والخلق والنشأة، والإنسان المعبَّر عنه في المفردة الثانية الإنسان الأرضي حيث ملاذه ومستقَرُّه الأخير من العالَم والكون والوجود؟

الشاعر سيد حجاب لا يكتب جُمَلاً مقرَّرة، ولا يكتب تصريحًا بإجابات بعينها، قدرما يفتح الباب على مصراعيه للأسئلة متعددة الدلالات في إجاباتها المختلفة، والكائنة دائمًا وأبدًا، ما بين أن تكون، أو لا تكون، ونحن نقيم في ما بينهما بحثًا عن إجابة يقينية أو قريبة من اليقين.

لنعُدْ إلى الحوارية الثنائية المفردة لكل من آدم وحوَّاء، إذ يقول الشاعر:

– ضفيرتها بتتلوَّى..

ها.. ها..

حيَّة حوَّا!!

– تفاحة آدم مرعوشه..

والنبض..

(مخلوط بالنبض اللي ف أعصاب الأرض)

نحاول عمل مسح دلالي بسيط لهذه المفردات، للوصول إلى صورة مقاربة إلى حد ما للحالة بهذا المقطع الشعري «ضفيرتها/ بتتلوَّى/ ها.. ها/ حية/ حوا/ مرعوشة/ النبض/ أعصاب/ الأرض».

هل نحن بصدد المقدمة الطبيعية للحظة الهبوط والخروج النهائي من عالَم الجنة، إلى عالَم الإنسان بكل ما فيه؟

هذا المقطع الشعري لا يوحي لي إلاَّ بحالة من الخوف والتوتُّر والترقُّب، وانتظار ما هو قادم من حدث، فما بين فعل «التلوِّي» للضفائر، وفعل «التلون» للحية وفعل «الارتعاش» لآدم وفعل «النبض» الذي بدا ارتباطة وثيقًا وأكثر صلة بعالَم الأرض، لا بعالَم «آدم» السماوي، فقد أصبحت من خلال هذا المقطع الشعري مسافة الهبوط من السماء إلى الأرض قاب قوسين أو أدنى من الحدوث.

لتعود الحوارية المفردة مؤكدة قدر ما قدم كل منهما للآخر، لا بالشهوة الطاهرة فقط، ولكن بها وبالحب والقرب والمشاعر والوجدان، أو كما يقول الشاعر:

– دمِّي في عروقها..

–.. قلبي في ضلوعه جوه

لنعود إلى اللحظة المغايرة «وفي لحظة موتنا في بعض..» هل يوجد من موت، أو لحظات موت بالسماء حيث كان يقيم آدم وحوَّاء؟ هل هي لحظة الهبوط الأرضي إلى عالَم الإنسان والوجود؟

لتكون اللحظة التابعة واللاحقة للموت، هي لحظة الفرحة، بل هي لحظة الميلاد، بل هي لحظة الوجود والميلاد الجديد معًا:

(وفي لحظة موتنا في بعض..

من الفرحه بنتخلق من تاني ونعود

للجنه العدرا البكر..

هل بلحظة الهبوط درجة من درجات الحرية التي تدعو إلى الفرح والبهجة، أم هي لحظة المولود الأرضي القادم، وبداية ازدهار الخصوبة والعمار بهذه الأرض؟ ربما كل هذا صحيح.

ليعود الشاعر بدلائله المختلفة إلى عالَم الأرض لا السماء، إذ يقول الشاعر:

.. صريخ الندابه الممدود

تطفيه صرخة مولود..

مولود!!)

– عريان

– عريانه دفيانه..

– دفيان!!

الندب والعديد، والأصوات الممطوطة الممدودة فعل الأرض، وليست من

أفعال السماء، ما يؤكد لحظة الهبوط، والميلاد وإنجاب المولود الأول أيضًا يؤكد لحظة الهبوط إلى عالَم الأرض، ولكن هنا نقف أمام تلك الصورة الشعرية الأخَّاذه، عبر هذا السطر الشعري، إذ يقول الشاعر:

.. صريخ الندابه الممدود

تطفيه صرخة مولود..

مولود!!)

حيث أصبح «صريخ» هذه «الندَّابة» بمثابة الحريق المشتعل، والنار المستعرة، التي لم تُطْفَأ إلاَّ من خلال صرخة المولود الأول، والبداية الجديدة لقدوم هذا العالَم الجديد، عالَم الإنسان بكل ما فيه.

ليعود الشاعر إلى خاتمته المعهودة بالمشاهد السابقة، وهذا المشهد أيضًا، مترابطًا ما بين لحظة العُرْي والدفء المعنوي لا الحِسِّيّ، والروحي قبل الجسدي..

المشهد الرابع:

بلغة التوالد والتكاثر والخصوبة المستمرَّة، يتغير الفاعل هنا، وإن كان الفعل الحدثيّ الواقع لم يتغير كثيرًا، على نفس الميراث، فهل سيكون بنفس الواقع، أم واقع آخر متغير؟ هذا ما سوف نبحث عنه بهذا المشهد الشعري الرابع، إذ يقول الشاعر سيد حجاب:

على نفس سرير أمي..

على نفس الأرض الندیانه..

عريانه يانه.. آه يانا..

.. زيّ الميه الحيّه..

.. زيّ الشمس اللي ف دمّي.

وإن كان السرير نفس سرير الأم -السابقة- وحالة العُرْي التي لم يعقبها - كما في السابق حالة الدفء- تكون بداية هذا المشهد الشعري بصوت «البنت» هذه المرة، كأن فعل الخصوبة ليس مقصورًا على تجدُّد النسل البشري فقط، بل وعلى تجدُّد ماء الحياة أيضًا، فالفارق كبير ما بين الماء الحيّ، والماء الميت أو غير الحيّ، الفارق كبير ما بين الماء الجاري المتجدد المتدفق والمتغير دائمًا، والماء الآسن الثابت مكانه الذي يحمل من اللون والرائحة ما يعفُّ اللسان عن ذكره، فالتجدُّد فعل شامل ليس مقصورًا على فعل الخصوبة بذاته، كالشمس التي تسري في الدماء بالحيوية والتدفّق، بالنور والبهاء والحرية والأمل...

وليس الأمر مقصورًا من حيث الخصوبة والتجدُّد على الماء والشمس فقط، ولكن فعل الخصوبة الممتدّ والمتمدد ينتقل من الماء، إلى الشمس، إلى الغيطان، بل إلى الطائر والحيوان، والإنسان، والشيطان، والإنسان، فالبذرة الأم طبقًا لنوعها، قد طرحت آلاف البذور المختلفة في الشكل والحجم، والمتوافقة في الخصائص:

زيّ الأرض الشابّه الحمرانه..

الفايره المليانه..

المولوده قبلي بزمان

اللي خرطها الخراط..

وديان..

وجبال

وتلال..

لنرى هذا الترابط اللفظي والمعنوي ما بين مفردتَي «الشابة» و«الخمرانة» وما يلحقهما من مفردتي «الفايره» و«المليانه»، وكيف كشفت تلك المفردات الأربع عن هذا الحمل الناضح لهذه الأرض، والمستوى من خلال مفردة «الفايره» والحيوية والتجدُّد من خلال مفردة «الشابة» لتسعى المفردات سعيًا سريعًا ومتراكبًا لتصوير هذه «الأنثى/ الأرض» التي تَخَطَّت منذ زمن مضى مرحلة الطفولة والصبا «خرطها الخراط» لتبدو للعيان كل مظاهر «الأنثى/ الأرض» من الوديان/ والجبال/ والتلال» بادية على جسدها.

وغيطان

الولاّده: غله وكتان..

وغيلان بذيول..

وتيران.. وفحول..

ووحوش بنيبان..

وحمام برجي.. وتعبان

أم وقبر!

الإنسان..

الشيطان..

الأديان

ليس هذا فقط ما نتج عن خراطة الخراط لهذه «الأرض/ الأنثى» بل والغيطان المزدهرة أيضًا بأنواعها المختلفة من الغلال والكتان.

وهنا تكون مفردة «الولّاده» العائدة -أيضًا- على هذه «الأرض/ الأنثى» ليست الولّادة لما سبق فقط، بل أيضًا الولّادة بفعل خصوبتها غير المتناهية، التي لا حدَّ لها، ولّادة أيضًا للغيلان، والتيران والوحوش، إلخ.

التأكيد هنا على فعل واحد يتآلف من خلاله الكثير من الأفعال الناتجة عنه، وهو فعل الخصوبة والخصوبة لهذه «الأرض/ الأنثى» بداية الوجود، ولحظة البدء بعالَم الإنسان الرحب بكل ما يحمل هذا العالَم من صنوف مختلفة لصور الخير والشر، والحق والباطل، والقبح والجمال، فحركة التوالد والخصوبة مستمرة ودائمة وقائمة وليست لنوع على حساب الآخر، ولكن من الأنواع والأشكال والصور المرغوبة كافة، وغير المرغوبة أيضًا...

لتعود البنت «الأنثى/ الأرض» إلى حيث بدأت الأم «الأنثى/ الأرض» من حيث فعل التعرِّي، والإحساس بفقدان الماهية وبخاصة أن التعرِّي هنا -كما قلنا- ليس مصحوبًا بلحظة الدفء اللاحقة، فسابقا كان «آدم» هو الملجأ والملاذ للأم، لتظل البنت في لحظة التعرِّي باحثة عن مصدر هذا الدفء، أو كما يقول الشاعر سيد حجاب:

على نفس الأرض..

اللي امي اتعرّت فوقها لآدم..

عريانه يانا..

وباصلي صلاة الحيا والموت..

عيد الميلاد.. الجبّانه.

ما بين الميلاد «الخصوبة/ التجدُّد/ الوجود» ولحظة الموت المعنوية من حيث المفردة «الموت» تارة، والحسيَّة تارة أخرى «الجبانة»، تكون صلاتها للبحث عن وليفها وملاذها وسبب خصوبتها المتجددة.

لنلاحظ خطاب الأم/ الأنثى/ الأرض في المشهد الأول كما كانت تقول على لسانها:

زيّ لهيب النار الحره

زيّ الندهه الفايره..

لنقرأ هنا معًا خطاب البنت/ الأنثى/ الأرض على لسانها، ونرَ مدى هذا التقارُب الكبير، بل والغريزة التي جمعت بينهما في الخطاب والتوجُّه والمضمون، مع الاختلاف في السياق والطرح ما بين المشهدين:

بافتح شبابيك للنار الحره في مسامّي..

خيل حمرا بتجري في عروقي

وشّ حبيبي شمس وشمسيه من فوقي

بالسطرين الشعريين السابقين بالمقطع الشعري السابق، نلحظ ما هو أقرب إلى لحظة الترقُّب والاستعداد والتهيئة لهذا القادم والمغازلة أيضًا، والتعبير عن ذلك بالسطر الشعري الثالث والأخير، حيث تقول:

وشَ حبيبي شمس وشمسيه من فوقي

نعود ثانية إلى المشهد الأول، حيث كانت هي وليس هو «قله وعطشان»، وقد اختلف الخطاب هنا، فأصبح هو بالنسبة إليها هو الشمس والشمسية، هو النور، والظل، هو الدفء الذي تبحث عنه، مع ملاحظة أنه النور والظل من فوقها، وليس الخطاب عامًّا وليس محدَّدًا، والتحديد هنا يؤكد للمرة الثانية فعل الغريزة المنتقل من الأم/ الأنثى/ الأرض، إلى البنت/ الأنثى/ الأرض، تأكيدًا على فعل الخصوبة المتوارَث والدائم..

لتظل آيات الاشتياق والانتظار واللهفة والولع هي همسات تظل بأذنيها تدغدغ مشاعرها، وترتجف لها نبضات قلبها، ورسائلها غير المرسلة، وكلماتها غير المقروءة، وأحاسيسها غير المعلنة، بين كرٍّ وفرٍّ ما بين لسانها الذي يوشك أن ينطق بها، وشرايينها حيث تسري عاطفتها المؤجَّجة بما لا تنطق به، فتساقط الجمل والكلمات والحروف بين شريانها ولسانها، كما يقول الشاعر:

فراشات الشوق المحمومه..

.. بترفرف على طرف وداني

وكلامي الملغوم المغموم

عصافير مقصوصة الجناحين

بتقع وتقوم..

مقطومه بين شرياني وبين طرف لساني

هل هي لحظة الوصل؟ هل هي لحظة القرب؟ هل هي اللحظة المنتظرة التي حانت أخيرًا وبدت بشائرها ونسائمها تهل عليها؟

باقتح عينتيني ع اللحظه..

لحظه بسنين!

– «يا صبيه اقلعي جسمك واطلعي»

باقلع.. باقلع

من غير جناحات اطلع واطلع

الهمس سلالم..

بتسلم للسما والشمس..

الأمس المنسي بيترجع

ننظر معًا مليًّا إلى هذا السطر الشعري:

– «يا صبيه اقلعي جسمك واطلعي»

هل هنا فعل الخلع أو القلع للروح لا للجسد؟ فلنقل إننا بين هذا وذاك، وفعل الطلوع أو الصعود إلى أين؟ هل هو صعود إلى السماء؟ هل هو صعود إلى الماضي السحيق للأم الأولى في رحلتها عبر السماء «حوَّاء»؟ أم هو صعود إلى أين؟

والثانية، والخطاب على لسانها، خارج الأقواس، ما بين الداخل والخارج، حين يتكرر الفعل «باقلع.. باقلع»، كيف نفرق بين المفردتين اللتين تحملان نفس الجينات التركيبية، ولكن بمعنيين مختلفين وغير متوافقين؟

لنرى أننا ما بين «السلالم/ السما/ الشمس/ الأمس/ بيترجع »، أننا عبر هذه السطور الشعرية عبر هذا المقطع الشعري، لا أقول نعود تمامًا إلى المشهد الأول حيث كانت «الأم» بل تسترجع «البنت» الذاكرة «فلاش باك»، إلى كل ما كان

من طبيعة «الأم»، وأصبحت خصالاً وطبيعة مكتسَبة لدى «البنت» وأهمها السعي الدؤوب عبر الغريزة الكامنة لفعل الخصوبة والخصوبة المتجددة:

اللحظه الشرحه اليرحه حبلى..

.. بالسماوات السبعه والأراضين

العصافير الزرقا..

.. البير الرايقه..

الدير البحري..

المينا..

قلع سفينه..

نوح.. الطاغوت.. السكّينه.. هاروت ماروت..

هاجر بتهاجر باسماعين..

بنتين بيعَرُّوا ابوهم لوط..

سالومي بترقص على جثّة أوزوريس..

إيزيس بتلملم بإيديها جثّة أيوب..

ناعسه.. وزليخا ويوسف..

وأواريس المسبيّه..

وأحمس.. وحوريس..

الصقر.. الشمس الدهبيه ف معبد أبيدوس

إخناتون العايش في الحق.. آتون..

آمون الكاسر.. آمين.. التين والزيتون..

الربّ الأب ومريم بيضمُّوا الإبن المصلوب..

رجموني في المجدل بالطوب

لَمّ جروحي.. لملم روحي المنسيه..

إلى هذه الدرجة تكون هذه اللحظة الميقاتية، على هذا القدر والمستوى من فعل الحبل، بمختلف هذه الأحداث والوقائع، الخيرة والشريرة، الإنسانية والشيطانية، المليئة بالحب والعاطفة والعشق، والمليئة بالحقد والكراهية والنفور، الآملة في تَقَدُّم الإنسان والوجود البشري، والآملة في صنع شرخ لا يندمل ولا يُضَمَّد في الكيان الإنساني، إلى هذه الدرجة يكون هذا الفعل الخصوبي الذي لا يفرِّق ما بين الإنسان والحيوان والشيطان والْمَلَك، والفرعون والعبيد، والبسطاء والأُجَراء، والأغنياء الفواحش والأغبياء منهم؟!

أي لحظة تلك التي سوف نرى فيها هذا الجنين المشوَّه وغير المستوي، الذي يحمل بين طياته غرائز الخير والشرِّ والجمال والقبح والعدل والظلم مجتمعة، ولا نعرف لأيّ الاتجاهات يكون اختياره، ولأيّ الطرق سوف يختار مسيره، هل لنا اختيار في فعل الحبل ولا في نتيجته؟ فلنحتمل -جميعنا- كل ما ينتج عن هذا الفعل، وتلك الغريزة الموروثة الخصبة من الأجداد إلى الأبناء والأحفاد؟

لنمر عبر التاريخ الإنساني بالكثير من المآسي الإنسانية من نبي الله «نوح» الذي حافظ على زوجين من كل صنف للحفاظ على النسل والتنوُّع معًا في سفينته الشهيرة... إلى إبنتي نبي الله «لوط» الذي يقول عنه الكتاب المقدس(١٦):

«وقالت البكر للصغيرة أبونا قد شاخ وليس في الأرض رجل ليدخل علينا كعادة كل الأرض، هَلُمّ نسقي أبانا خمرًا ونضطجع معه، فنحيي من أبينا نسلاً، فسَقَتَا أباهما خمرًا في تلك الليلة، ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها، ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها معه وحدث في الغد أن البكر قالت للصغيرة إني قد اضطجعت البارحة مع أبي، نسقيه خمرًا الليلة أيضا فادخلي اضطجعي معه. فنحيي من أبينا نسلاً، فسقتا أباهما خمرًا في تلك الليلة أيضا. وقامت الصغيرة واضطجعت معه، ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها معه، فحبلت ابنتا لوط من أبيهما»...

إلى سحر هاروت وماروت، إلى مأساة ناعسة وأيوب في الأدب الشعبي، ومأساة يوحنا المعمدان مع سالومي، ومآساة إخناتون، إيزيس، الابن المصلوب، هاجر ومشقّتها بطفلها إسماعيل ما بين الصفا والمروة، أواريس وهو موقع المدينة القديمة «حت - وعرة» في الدلتا الشرقية وكان هناك معبد للإله ستْ فقام الهكسوس بإعادة بنائه وتوسيعه لأنهم رأوا في هذه الإله المصري القديم وهو أخ وعدو لأوزوريس تجسيدًا للإله بعل أو رشف عند الساميين وأخذوا يهتمُّون بطقوس عبادة ستْ..

كما قُلْت كثيرةٌ جدًّا المآسي الإنسانية عبر تاريخنا الطويل الممتدّ، ولو شئنا لعدَّدنا الكثير داخل هذه القصيدة الشعرية «اثنين في العتمة» ولكن حاولنا أن نقتصر على طرح بعضها فقط عبر هذا المشهد الشعري الرابع، من خلال مفردة الحبل فقط، أو الغريزة القائمة على فعل الخصوبة كما في ابنتي نبي الله «لوط» عليه السلام حفاظًا على النسل والنوع معه، مهما تعددت تلك المآسي والجرائم الإنسانية على مدار التاريخ الإنساني والبشري على سطح الأرض..

إلى أن تهرب الأنثى/ البنت/ الأرض/ الـ«نتايه» إلى الملجأ والملاذ، هربًا مِمَّا قد كان، وما هو كائن، استشرافًا للمستقبل، ويكون الطلب مباشرًا وموجَّهًا وغير قابل للمراوغة، إذ يقول الشاعر:

.. خدني يا حبيبي

في الطِّيب والمسك اغسل أحزاني يا طبيبي..

وانشرني في ريح البرذيه..

طعَمني المنّ.. وتوهني.. في جبال سينا

كأننا أمام إحدى التعويذات الفرعونية القديمة التي تقام لامرأةٍ كبيرٍ ذي شأن، يكون طلبها الغسول بالطِّيب والمسك، عسى أن يكون ذلك بداية لجلاء أحزانها وآلامها التي علقت بها قلبًا وجسدًا وروحًا، كما تتوق إلى طعم المَنِّ السماوي، والغياب والضياع والتيه بجبال سيناء...

سرعان ما تعود إلى حنينها القائم والدائم وحلم الخصوبة الذي لا ينفكُّ يتيه من واقعها وأحلامها حيث تؤكد:

نبت لي الورد ف باطى..

.. وبطني..

وبين النهدين

لنلاحظ وجود تلك المسافات الفاصلة بين الأفعال الثلاثة من التطويح إلى الأرجحة إلى الطرح، التي تبتغيها، كي تكون ورد الياسمين المعلق بدائر الترسينة، رغم هذا الإيقاع الداخلي المحبَّب والمتناغم من الأفعال الثلاثة مجتمعة:

طوّحني..

مرجحني..

اطرحني..

ياسمينه في داير ترسينه

سمعني كلام السما والطين..

وبعد الأفعال الثلاثة المبتغاة، نكتشف أنها لم تكُن سوى أكثر من تمهيد للفعل الأكبر وهو الفعل السماعي، ولكن بمضامين عدة ومختلفة ومتنوعة من حال إلى آخر فمن الأنبيا/ المجانين/ الشياطين/ المزامير/ الناي/ فيروز/ القرآن/ الجان/ الخلاخيل/ الولدان/ الأناجيل/ الحور العين/ لنلاحظ هنا أن فعل السماع لم يكُن متوقفًا ولا مقصورًا على عالَم الإنس فحسب، بل تخطاه إلى عوالم أخرى متعددة، هل هي الرغبة في المعرفة، أم هي الرغبة في الوصول إلى كنه الحياة/ الوجود/ الموت وصولاً إلى قيمة الإنسان، والذات الكائنة؟

الأنبيا والمجانين

سمعني وسوسة الشياطين

مزامير داود..

الناي السحري..

فيروز الليل والقنديل..

القرآن.. الجان.. الخلاخيل..

الولدان.. الأناجيل..

الحور العين..

الحوريات..

الليل..

التراث الإنساني والحضاري والقيمي المعرفي يسكن بهذا المقطع الشعري، ليس بالقرآن فحسب، وليس بفيروز فحسب، وليس بالإنجيل فحسب، وليس بصوت الناي فحسب، وليس بوسوسة الشياطين للبعض فحسب، وليس... وليس...

التأكيد هنا على العصب الرئيسي للمشاركة لنا جميعًا، وكل الفئات المذكورة سلفًا في كنه الحياة والوجود، فالحياة ليست موقوفة على صاحب الكتاب، ولا الشيطان، ولا صاحب الناي السحري، ولكننا جميعًا من يُحمِّلها، ونحن جميعًا من نشوةٍ صورها الجميلة المبتغاة...

حتى تعود مرة ثانية وثالثة وألف إلى فعل الخصوبة، وهذه المرة من خلال أمنيتها أن تكون -بيد حبيبها- مجرَّد حبة مبدورة -وهذا معنى آخر للخصوبة- في مكان، أو في أماكن أخرى مختلفة، كما يقول الشاعر:

ابدرني في الريح السرّيح

خليني غله في بطن الأرض..

ازرعني.. ازرع..

ادفنّي.. غرّقني..

نلاحظ أن جميع الأفعال بالمقطع الشعري السابق -في الغالب- هي أفعال خصوبة، فمثلاً:

«ابدرني/ خليني/ ازرعني/ ادفنّي/ غرّقني»، كل هذه الأفعال عبر سياقاها بالجمل الشعرية المختلفة هي استمرارية لفعل الخصوبة المتجدد والدائم، من حال إلى آخر، ومن حالة إلى حالة أخرى أكثر اختلافًا في الشكل، ولكنها متوافقة في مضمون فعل الخصوبة ذاته.. كما يقول الشاعر:

باغرق.. باغرز في الطين الخمرانه جدوري..

باطلع..

بسنابلي السبعه طالعه لفوق

من غير جناحات!!

إلى أن تكون هذه اللحظة من لحظات الخصوبة وناتجها من النمو والوجود الحي المتمثل في الصعود من لحظة الغرق، ومن لحظة «الغرز» إلى أعلى، إلى أن نصل إلى التناصّ القرآني للشاعر في قوله:

في السنبله ميت حبّايه.. سبع ميّات

درّيني.. درّي يا غيطاني

و لم تكُن هذه بحين التوقُّف ولو برهة عند هذه اللحظة، بل الامتداد القائم في أن تكون هذه الحبات المئة كمثال، بالسنابل السبع، هي بداية كحياة جديدة، لحياة جديدة أخرى مختلفة عنها ومغايرة لها، كأن الوجود كله قائم على فكرة الخصوبة والتوالد المستمرّ بين مختلف فئاته رغم اختلاف أنواعها، من الإنسان، إلى الحيوان، إلى النبات، إلى الجان، إلى الأديان، إلخ.

حتى أصبح هذا الحبيب/ المذكّر/ البحر/ الذكر/.... السبب الرئيسي والفاعل لحالة الخصوبة لديها، هو كقرص الشمس/ الضوء/ النور/ البهاء/ الإشراق بالنسبة إليها في وسط هذا الليل البَكّاء النّوّاح.. كما يقول الشاعر:

يا حبيبي يا قرص الشمس في عز الليل النوحي..

بعتر روحي..

عتِّر في سر الليل..!

ونجيل السما قناديل..

ونجيل الأرض حرير مناديل..

اللحظه الحبلى على لساني!

ونخيل..

نوافير خضرا.. وعصافير..

تضوي بمواويل حمرا.. وتراتيل

الدمّ.. الحنه.. الطمي.. النيل..

لتكون خاتمة هذا المشهد خير عنوان لهذا الحلم القائم والمتجدد، من خلال تلك المفردات المعبِّرة عن الحالة والحال في درجة عالية من التجلّي:

الدم/ الحنة/ الطمي/ النيل

هل هناك مفردات خصوبة أكثر تعبيرًا من ذلك؟

المشهد الخامس:

تأكيدا على فعل الصيرورة والديمومة القائمة، ينتقل الشاعر في هذا المشهد الخامس «فلاش باك» إلى المشهد الأول بالقصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» مؤكدًا أنه لا فرق بين الأم «حوَّاء» بالمشهد الأول أو المشهد الآني، والبنت بالمشهد الرابع الفائت، فكلهن «حوَّاء» وغريزة الخصوبة قائمة بهن جميعًا، ولا فرق بين حوَّاء وحوَّاء في هذه الغريزة، فكلهن واحدة في ذلك، وفي هذا المشهد الشعري الخامس، ندور مع حالات عدة لتبرير فعل الشهوة والمواقعة، والغريزة الأنثوية معًا، من خلال التفاحة المعروفة من الشجرة المحرمة، ما بين آدم وحوَّاء، والغريب أننا نتتبع الخطاب الموجَّه من قِبَل طرف واحد فقط هو «حوَّاء» إذ يقول الشاعر:

اليل ح يصبّ ف شرياني..

– «آدم»..

– «حوَّا»..

– مش انا اللي ادِّيته التفاحه ياني ياني

هوه بعيونه المرعوشه شهوه

قطم التفاحه وادَّاني

عدى على شعوري فوق البحر

.. وعدّاني

الناس شايفاني..

الرعشه ماسكاني

بامسك في حبيبي..

ح اقع

آه من خوفي

بامسك في الضلع الناقص..

بادفن راسي في كسوفي

«شوفي»

باقفل عيني المفتوحه ع الآخر

اللحظه بتهرب مش قادره

باهرب.. باتّاخر.. باتّاخر

الحلم بيهرب وانا باعوي من غير ما ادرى

واسقط زيّ عمود الفضه البارد..

م السما للأرض..

ليس فقط تبريرًا لحوَّاء من فعل الأغراء والإغواء لآدم للنيل من شجرة الخلد، بل للربط بين فعل الشهوة/ الغريزة لديهما معًا، فلم يكن لأحدهما وجه اعتراض على الأكل قدر الاقتراب أكثر من مسامٍّ الشهوة والغريزة المتحركة لديهما للمرة الأولى، وفي براعة فنية وتصويرية عالية يكشف لنا الشاعر سيد حجاب عن حالة كشف السوأة عن حوَّاء، والرعشة التي انتابتها حين برزت معالِم الأنوثة أمامها للمرة الأولى، وبدأت تعرف الخوف للمرة الأولى أيضًا من نظرة الآخرين، وإن كنت أتساءل عن هؤلاء الناظرين!

ليكون مكان خروجها من ضلع آدم هو ملاذها وحصن الأمان لها لمواربتها عن الأعين الناظرة، حتى يصبح صوت العواء عند «حوَّاء» هو مقدِّمة الهبوط لعالَم الأرض والشهوة والغريزة القائمة بينها وبين آدم.

المشهد السادس:

في هذا المشهد الشعري السادس، وبعد لحظة الهبوط أو السقوط المدوِّي من السماء، ربما لم تكُن حوَّاء تعاني أكثر من خجلها وحيائها نتيجة كشف السوأة والتعرِّي المباغت، واكتشاف ما لم تكتشفه من قبل، في هذا المشهد الأرضي، يأخذنا الشاعر سيد حجاب لمحاولة إعادة قراءة التاريخ والتراث الإنساني مرة ثانية، عبر إشاراته وتلميحاته السريعة، لفضح الكثير من المساوئ والمجازر، والفضائح التي التصقت بالجنس الإنساني ضدَّ الإنسانية جمعاء، بعيدًا عن الدين والعِرْق والهُوِيَّة، الكثير من المحطات الإنسانية التي نمرُّ عبرها، لنكتشف مدى الظلم الواقع من الإنسان للإنسان، لا لشيء، إلا لتفرُّد الذات الأنانية المفردة بشهوات ورغبات إنسانية جامحة وجانحة ومكلفة للبشرية كافة.. يقول الشاعر:

النبض بيخمد..

واللحظه الحبلى تسقّط مولود

للدود

للمرة الأولى تكتشف «حوَّاء» معنًى لمفردة الدود لدى وصولها إلى عالَم

الأرض، من خلال وليدها الذي سقط إلى عالَم الأرض ليكون دلالة ذات مغزى، لكشف وفضح عالَم الإنسانية بكل ما يحمل من صفات غير آدمية، فلم يكن سقوط الطفل للدود وفقط..

لعيون أولاد الزانيه..

للسور الشوك الممدود

السور.. وشّ يهوذا.. الصلبان

البوم.. البين.. الغربان

بل كان السقوط للدود/ لأولاد الزانية/ للسور الشوك/ وش يهوذا، يهوذا الإسخريوطي هو التلميذ الذي خان يسوع وسلّمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة فضة، وبعد ذلك ندم على فعلته ورد المال لليهود وذهب وقتل نفسه «الصلبان/ البوم/ الغربان... »، كل آيات الشر مجتمعة بمحيط الأرض، من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى الجنوب، فالشر لا وطن له ولا دين ولا عرق.

لتعود «حوّاء» هذه المرة مرتدية ثياب «مريم العذراء»، و لم يكُن القائم على رجم «مريم» وإيذائها فرد، أو مجموعة بعينها، أو عصر بذاته، أو شعب بعينه، بل عبر مختلف الحقب والتواريخ والبلاد والحضارات، هي «مريم» الدلالة الرمزية المشيرة إلى حالات الظلم الواقعة عبر عصور مختلفة، وجماعات متنوعة:

رجموني في الجدل بالطوب

شياطين الأرض البور..

العور.. الأغوات.. الخصيان

كهنه آمون اللوطين الكَفَرَه..

رهبان الصبيان

قتلوا ف دمِّي إخناتون المحبوب

نسّاجين الزنازين السودا..

فتالين القضبان

حرس الليل الطواف..

الحرس الإسود في بلاد الأسبان

ولم يكن فعل رجم «مريم» فقط هو النهاية لهم، فكما سرق ونهب فرعون كل ملك «إخناتون» وتركه مُلقًى مضرَّجًا بدمائه في الشارع، قتل الحرسُ الأسودُ في بلاد الإسبان كل طفل وطفلة وامرأة ورجل وشيخ من المسلمين إبَّان سقوط الأندلس، والكثير جدًّا من الوقائع القائمة حتى هذه اللحظة، والمعبِّرة عن مدى ما تتعرض له الإنسانية من انحطاط ورذيلة وأنانية وجبروت، لطواغيت كثر لا يقدِّرون قيمة الإنسان والفعل الإنساني حتى ولو بشعوبهم، ربما الشاعر سيد حجاب يستعيد لنا أحداث ما مضى لا من باب التفكُّه والفلسفة الشعرية، قدر ما هو إسقاط على ما هو قائم وحادث وآنِيٌّ في تلك اللحظة:

صدوني عن راعي الوديان: أيوب

أوزوريس أبو الحلم نثاير..

ابن الإنسان..

في ضفاير شرايني مصلوب

اللحظه الروح القدس..

بتهرب من بطني.. بتدوب

لتظل «مريم» في حديثها عن الظلم والمظالم التي يتعرض لها بنو الإنسان في كل زمان ومكان، مارَّة بنبي الله الصابر على ابتلائه «أيوب» وما تحملته زوجته «ناعسة» من مكابدة ومشقَّة وكَدّ، حتى باعت ضفائرها إرضاءً لنسوة القرية، كي تنال مساعدتهن لعلاج زوجها -طبقًا للحكاية الشعبية المصرية- وأوزوريس المحبوب الخلوق من قِبَل أبناء شعبه، وكيف غدر به أخوه «ست» وكيف ضحَّت زوجته «إيزيس» بكامل حياتها في أكثر من موقف جَلَل لاستعادة زوجها، والهرب من مكر ومكيدة «ست» لها ولزوجها «أوزوريس»..

إن فعل البشاعة والظلم والكراهية والحقد والضغينة والقتل والسفك في الضمير الإنساني، هو قطار ما زال مسرعا -بكل أسف- ولا محطة له، ولا ينال منه الوازع الديني ولا الوطني ولا القومي، فالوازع الوحيد الذي يحرِّك هؤلاء دائمًا وأبدًا هو «أنا»، ولا شيء سوى «أنا»، فالشعوب حصاد هشيم في نظرهم. بِمَ ينوِّه ويشير ويومئ الشاعر سيد حجاب بطرح هذا التاريخ العابر للقارات من المفاسد والمظالم، والسجلات السوداء التي تعرضت لها البشرية -بكل أسف- وما زالت تتعرض لأسوأ منها حتى الآن؟

بالتأكيد هي ليست إشارة موجَّهة إلى الحكومات والسلاطين والملوك والحكماء، قدر ما هي رسالة موجَّهة في المقام الأول إلى الشعوب، ثم الشعوب، وإلى تجار الضمائر هؤلاء الذين يتاجرون بكل المبادئ والقيم الإنسانية النبيلة، ويتلاعبون باليمين واليسار، ويتناوبون على جميع الموائد لعرض زائل لن يغفله لهم التاريخ الإنساني.

المشهد السابع:

في أسلوب ساخر لاذع يبدأ هذا المشهد الشعري السابع، من قصيدة «اتنين في العتمة»، وحين يكون قرود الخمارة هم أنفسهم قضاة العدل والآمرين به والقُيَّام عليه وعلى تنفيذه، فلنا أن نتصور قيمة وماهية وكنه هذا العدل الناتج عنهم وبهم.. لنا أن نتخيل قيم الإنصاف، والحق، والخير، والجمال، لنا أن نتصور بكاء المظلوم، ونجاة الظالم بأفعاله، لنا أن نرسم خريطة جديدة غير تلك الخريطة التي رسخت واستوطنت في قلوبنا وضمائرنا عن العدل، حين يكون هؤلاء هم رموزه وسَدَنَتَه والقائمين عليه... يقول الشاعر سيد حجاب:

بابكي..

وقرود الخمَّاره

لابسين عِمَّة قاضي وجِبَّه وشاره

بيشاوروا عليا بصوابع صفرا:

«فاجره»!!

الناس.. العيبه.. الخيبه..

مش قادره..

باهمد..

باتغطى وباعض لساني..

ياني.. ياني..

إهدا يا حبيبي..

«إيه ده!!»

ح تحاول تاني!!

وأود هنا أن أتوقف أمام ثلاثة من الأسئلة الشديدة المكر والمحيرة في آن واحد، قد طرحها الشاعر سيد حجاب متخللة سطور هذا المشهد الشعري بشكل -إلى حدٍّ بعيد- غير مرئي، وغير ملموس، لكنها تمثل الركن الأساسي في هذا المشهد الشعري:

الأول: حين يقول الشاعر:

الناس.. العيبه.. الخيبه..

مش قادره..

وهنا يكون السؤال المباح حول هذا الاستفهام في «مش قادرة» ليكون: مش قادره إيه؟

هل هؤلاء القضاة غير قادرين على قول الحق؟

هل هم غير قادرين على كشف الحقيقة وتبرئة المظلوم ومعاقبة الظالم؟

هل هم غير قادرين أن يكونوا سوى ما هم عليه...؟

كلها أسئلة تركها الشاعر سيد حجاب عبر جملة شعرية بسيطة مكونة من بعض مفردات لتكون فاتحة وكاشفة لمستويات متعددة من الدلالات المتأرجحة بوعي القارئ..

والثاني حين يقول الشاعر:

إهدا يا حبيبي..

«إيه ده!!»

ح تحاول تاني!!

لنرى بالسطرين الشعريين ببداية هذا المقطع الشعري ما بين:

إهدا يا حبيبي..

«إيه ده!!»

ما بين طلب الهدوء والسكينة والتريث، ونفس التقطيع الصوتي، مع اختلاف المفردات، ليختلف معها الشكل والمضمون، ولا تعني هذه المرة الهدوء والسكينة، بل تعني السؤال:

«إيه ده!!»

ونحن في حيرتنا الكبيرة مع الشاعر نسأل:

«إيه ده!!»

لا أحد يعرف ماذا كان هذا على وجه الدقة، لتزداد حالة الحيرة والشك غير المُعلَنة، مرة ثانية، لِمَا استتبع ذلك، حين يقول الشاعر:

ح تحاول تاني!!

ليظل السؤال عالقًا بلا إجابة، فاتحًا بحرًا لا نهرًا من التأويلات والدلالات الحرة الطليقة، حول:

- يحاول ماذا...؟

- ومن هذا الذي يحاول؟

- وماذا كان يفعل في المرة الأولى «إيه ده!!» لتحقيق هذه المحاولة؟

القصيدة الشعرية لدى الشاعر سيد حجاب في إطارها العامِّ، قصيدة غير مستأنسة، ولا تسلِّم زمامها لقارئها بدرجة من السهولة واليسر، فظلال السطور الشعرية عند سيد حجاب تحمل الكثير من دلالات القصيدة، التي ربما يحمل بعضًا منها -لا كلَّها- السطورُ الشعرية الظاهرة أمام أعيننا، ولا بد من تكامل الشقين معًا للوصول إلى درجة -ولو قليلة- من اليقين الاحتمالي حول القصيدة الشعرية عند الشاعر سيد حجاب، فنحن نمسك بقصيدة زئبقية غير مقبوضة، وغير ملموسة، لكنها في جميع حالاتها محسوسة بدرجة كبيرة كحالة، من خلال البنية الجزئية للمفردة الشعرية، ومن ثَمَّ البنية الكلية للقصيدة الشعرية.

المشهد الثامن:

علينا أن نرقب هنا بعين متيقظة هذا التَحوُّل المفاجئ نفسيًّا وروحيًّا وجسديًّا وتاريخيًّا أيضًا ما بين مقدِّمة المشهد الأول من هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» ونفس المقدمة التي نحن بصددها بالمشهد الثامن الآن، ففي المشهد الأول تقول:

- عريان

-.. عريانه دفيانه..

-.. دفيان

لنرى المفارقة الكبيرة بين مفتتح المشهدين، ففي المشهد الأول، من العُرْي المفرد، إلى العُرْي الجماعي «الثنائي» إلى حالة الدفء التي لحقت بالاثنين معًا..

– عطشان..

– عطشانه همدانه..

– همدان

زيّ البركان الخامد في البرّيه المنسيّه

أما نحن بصدد لا أقول المقدمة هنا –فقط– بل المشهد الشعري ككل، فنستطيع أن نخرج من بين ثناياه بحالات عدة من الانكسار، الإحباط، فقدان الأمل، زوال الرغبة في أي شيء، انطفاء الشعلة المتقدة، كأن الأعين اللواحظ في طريقها للمغيب أو للغروب، ما تلك الهموم والمآسي الكثيرة التي أحاطت الذات الإنسانية من كل زاوية، وبفعل الإنسان لا مشيئة قدرية هابطة علينا من عَلٍ، وقد كان الشاعر سيد حجاب أكثر توفيقًا في طرح صورتنا –جميعًا– شعريًا في قوله:

– زيّ الشمعه المطفيَّه..

جوَّه القلعه المسبيَّه

تحاوطها الريح الشتويَّه ف قلب الوديان

– مشبوح انا وانتي..

فوق أحلامنا المكفيَّه

فليس هو وهي اللذين يعانيان حالة الانكفاء، ولكن أحلامهما، بل أحلامنا جميعًا، لنرى التدقيق والعناية في اختيار المفردة الشعرية في مكانها الأكثر تعبيرًا

ودلالة، خاصَّة في مفردة «مشبوح» وليس معلقًا، وليس مرفوعًا، بل مشبوح، كما كان المسيح ابن مريم حين الصَّلب:

- مسفوحة دمانا البكريه فوق الصلبان

المسعورة

المنسوجه بإيد دنيتنا العُوجه

من آه مقهوره وضحكه ممروره

سايله ف أعصابنا المرجوحه

- من رمل البحر المالح..

.. طارح في الشريان

- عطشان

- عطشانه.. همدانه

- همدان

- على جبل الخيبه المُرّه..

القهره ورانا وقصادنا

لتكون المفارقة الحسية والتعبيرية والدلالية أيضًا، في المعادلة اللوغاريتمية من «الآهه» و«الضحكة» في تعبير أكثر من دالٍّ ورائع صورة ولغة وبناء، حين يقول الشاعر:

من آه مقهوره وضحكه ممروره

سايله ف أعصابنا المرجوحه

وكأن «الآهة المقهورة» و«الضحكة الممرورة» معًا في حالة من السيولة المتدفقة إلى خلايانا العصبية المتأرجحة ما بين هذا وذاك..

ليظل فعل «العطش» و«الهمدان» رايتَي هذا العصر، وهذا الزمان، على مستوياته المختلفة، حتى أصبحت الضحكة «الممرورة» جبلاً متصاعدًا ويزداد في كل يوم عن سابقه، وأصبحت «الخيبة» ليست فقط وجهة نظر، ولا مجرَّد اختلاف، ولا تعبيرًا عن الرأي، بل أصبحت قِبلة للجميع، أينما تُوَلُّوا وجوهكم، فالخيبة –الثقيلة– أمامكم وخلفكم، وفوقكم، ومن تحتكم، فأين المفر؟

ليخرج الشاعر من الإطار العام للقصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» في هذا المشهد الثامن، منطلقًا إلى الداخل الإنساني «الجواني» ملاذ الحسِّ والروح والوجدان، ما بين الهمسة والصرخة، تنفرط ترانيمه العنقودية راسمةً خريطةَ أوجاعنا وآلامنا وجراحنا وآهاتنا التي لا تندمل، في حنوّ الصوفي المتجلي، الذي يرى بعين بصيرته لا بصره، ما غفل عنه البشر، إذ يقول:

نتهرب.. نتهرب.. من بعض

يهرب نبض الرغبه من أجسادنا

نتملى أسئلة مش لاقيه الردِّ..

يبدأ السطر الشعري بحالة الهروب الجماعي من أبعاضنا المتناثرة هنا وهنا، ليدخل الشاعر في تفاصيل حالة الهروب هذه التي انتابتنا جميعًا، والتي أدَّت إلى هروب حتى النبض الدالّ على وجود الرغبة بأجسادنا، هروب نبض الرغبة بشكله المطلق، فقد هربت منا الرغبة في الكلام، في الضحك، في الابتسام، في البكاء، في

التعبير، في النوم، في فعل الخصوبة، في اللوم، في قول لا، في التعبير حتى عن مواجعنا وآلامنا الدفينة، هل هذا هروب كامل للرغبة، أم موت محقَّق لها؟ وإذا كان هذا أو ذاك، فماذا بقي للإنسان يستشعر من خلاله أنه ما زال حيًّا بهذا الوجود؟

كما أدَّى بنا ذلك إلى وجود ملايين الأسئلة -المكبوتة وغير المعلَنة- بداخلنا، تبحث عن إجابة، ولو إجابة بسيطة تدلل لنا ما نحن فيه، لماذا؟ وأين؟ وكيف؟ وإلى متى...؟

هي العزلة والوحدة والمنفى غير الاختياري، قد فرضناه على أنفسنا بسكوتنا وصمتنا اللزج غير المبرَّر، تجاه كل ما يدور حولنا...

- نلحس قضبان الزنزانه..

نستطعم برد الغربه..

لقد أصبحت الغربة تسكننا بالداخل، لا نسكن نحن فيها بخارجنا الظاهري، ليس هذا فقط، بل إن برد الغربة أصبح بديلاً وأكثر شهية لنا من دفء الحياة والوجود.

يستطرد الشاعر سيد حجاب في كشف خبايا هذا الواقع المزيف، لا المزيف بخارجه فقط، ولكن قد نال الزيف دواخلنا جميعًا ونحن فيه، فالتهمة والإثم والجريمة تنال الجميع، كلنا ضلع أصيل في صنع هذا الزيف، وهذه الحالة:

.. ف عزبه داسوها الهجانه

حتى أصبحت الإنسانية، والوجود الإنساني كله ليس أكثر من عزبة يسوس

ويدوس على بساطها بكل ما يحمل عسكر الهجانة العالَمي، الذي لا حدود له ولا زمان ولا مكان، ولا نهاية تبدو في الأفق لوجوده بيننا، ولكل بلد هجانته، ولكل عزبة عساكرها، فأصبحت العزب جميعها عزبة واحدة، متشابهة في كل شيء.

قد أعرف كيف أهرب خلف النفس الخارج، أو النفس الداخل لي، ولكن الجديد الذي يطرحه الشاعر سيد حجاب، أن نتوارى جميعنا خلف النفس المكتوم المكبوت الذي لا يحرِّك ساكنًا:

- نتدارى ورا النفس المكتوم

- نتكلم جوّانا بالألف لسان

(الألف لسان مقاتيل؟!

ولاّ كلامهم محموم)

لتتحدث دواخلنا «الجوانية» الساكنة الصامتة التي لم تعرف النطق بعد، بأكثر من لغة وأكثر من لسان... مقطوع أو مبتور، أو غير عامل، أو غير مكلَّف بالنطق والكلام، أم أن هذه الألسنة -جميعها- سليمة تمامًا، والكلام هو المريض بمرض الحُمَّى الخطير؟

إنه استخفاف وسخرية لاذعة من الشاعر، تجاه هؤلاء الصامتين الساكنين المدجَّنين بصمتهم الأعمى، كل آليات الزيف والتدليس بواقعنا الوجودي المَعيش.

لنحاول أن نقرأ ونرى هذه الحالة من الإحباط والانكسار، وغياب الذات الفاعلة في هوة سحيقة من التماهي والانسحاق، عبر المجموع الكليل الذليل الذي فقد الروح والإرادة والعزيمة والنخوة والرجولة أيضًا، فأصبح يندب ما وصل إليه، أو ما وصلوا إليه جميعهم، مثل النساء المتشحات بالسواد، إذ يقول الشاعر:

– على طرف لساني.. التلج البارد واليحموم

– الخوف ملو الحلقوم

على طرف صوابعي المهزومه..

.. يطرح شجر الزقوم..

يسرح طير الأبابيل

يرميني بحجاره سجّيل

– على صرّتي..

يصفرّ الصبّار السلّي..

.. والغل المسموم

– الشوك يتضفّر في عروقي

– الأفلاك المنظومه تتهاوى فوقي

أهرب واتّاوى في شقوقي

– تصرخ ع البعد بنات آوى

وتزوم الريح اللولاوه

وتحوم الغربان النواحه السفاحه..

.. والبوم

إن اللغة المنتقاة عبر مفرداتها بهذا المقطع الشعري، هي لغة مهزومة لا تصور الهزيمة والانكسار فحسب، بل إن ظلالها –اللغة– قد تركت آثارها خلفها مكللة

بالعار والعواء والبكاء والنواح والندب والعديد والصراخ، إنها لغة فاعلة من خلال ظلالها غير المرئية، بل أكثر فاعلية ممَّن تتحدث بشأنهم، فاللغة عبر مفرداتها قد منحتني فعل الحركة، وهي تتحدث عبر جملها عن جسد رميم مستسلم مهادن، لا حول له ولا قوة، ينتظر التغيير والعون والمساعدة القادمة من السماء، ولا سماء لبسطاء وضعفاء وأرباب خواء لم يتعلموا الانتفاض بعد.

لنلاحظ عبر هذه المفردات هذا التناقض الكبير بين حركة اللغة وموات الحالة المتحدث بشأنها:

«البارد/ اليحموم/ الخوف/ الحلقوم/ المهزومة/ شجر الزقوم/ طير الأبابيل/ حجارة سجيل/ الصبار السلّي/ الغل المسموم/ الشوك/ الأفلاك/ تتهاوى/ أهرب/ أتاوى/ شقوق/ بنات آوى/ تزوم/ الريح/ اللولاوه/ تحوم/ الغربان/ النواحه/ السفاحه/ البوم».

ما هذا الفيض التشاؤمى والسيل المنهمر الموصل إلى الإحباط والانكسار وفقدان شهية الوجود، والوجود الذي تعيشه هذه الحالة الإنسانية، أو الوجود الإنساني بأسره، وهو عاجز عن الحركه، فتتحرك اللغة البليغة المصورة والدالّة نيابة عنه.

ما هذه التنافسية غير المتكافئة التي يطرحها الشاعر سيد حجاب ببلاغة، ما بين الوجود الإنساني واللغة الدالّة على ما هو فيه ويعانيه من شلل دماغي كامل أفقده الوعي والحركة والرؤية والبصيرة أيضًا.

دون أن نتجاهل العديد من التناصات القرآنية والتراثية المختلفة بهذا المقطع الشعري، من مكان إلى آخر والتي تركت ظلالها المؤثرة على أجواء المشهد الشعري

بشكل عامٌّ: الحلقوم/ دلالة اقتراب لحظة الموت، لا يأكله سوى هؤلاء المبشَّرين بجهنم لأفعالهم وتصرفاتهم؟ طير الأبابيل/ إحالة إلى أبرهة الأشرم وقدومه بجيشه لهدم الكعبة، لكنها هنا إسقاط مباشر على واقعنا المعاصر من الهدم والخراب العامر الذي يحيط بنا من كل صوب وحدب. حجارة سِجِّيل/ الفعل الإلهي الموجز للردِّ على حملة أبرهة الأشرم لهد بيت الله... وهناك الكثير الذي يستحق الوقوف عنده، ولكن حتى لا نكرر أنفسنا من مشهد إلى آخر، آثرت المرور فقط لا التوقُّف أمامه، بخاصَّة أن عالَمنا المعاصر ليس به أبرهة الأشرم واحد، بل ملايين مستنسَخون منه.

إلى أن يقول الشاعر كأنها لحظة الإفاقة والصحو وطرح السؤال منهما معًا:

– آه يا حبيبي.. أنا فين؟!

– آه يا حبيبتي..

فين نهر النسيان

.. السارى ف عصب الأكوان؟!

لنكتشف أن حالة الضياع والتيه ما زالت تنتاب الجميع، وما بين غفوة الأمل والنسيان معًا، يكون السؤال بحثًا عن هذا النسيان، قد ننسى ما مضى من تاريخ هذه البشرية من القتل والسفك والخيانة والتشريد والنفي والسجن، لكن أين هو نهر النسيان لنغتسل جميعًا فيه، عسى أن يطهرنا من أدراننا العالقة بأجسادنا وأفعالنا عبر التاريخ الإنساني كافة، متسائلاً رغم أنه:

أنا ملح الأراضين السبعه..

أنا جرح الأفلاك السبعه..

أنا طرح الألوان السبعه..

إلاَّ أن كل هذا لا يكفي لخروجة من تلك المتاهة السحيقة التي صنعها الإنسان لنفسه بيده، لا بيَد غيره، لنلاحظ هذه الخطوات التائهة، ليس في الطريق، وليس في العبور من مكان لآخر، ولكن أقدام الإنسان تائهه في ما ارتكب وما زال يرتكب من جرائم وفظائع تعمّ البشرية بأسرها وهو واحد منها:

تايهة خطواتي ف خطايايا..

وفي هذه الحالة من التيه المستمر، لم تعُد للإنسان من غاية نبيلة، أو هدف أسمى، بلا غاية ولا عنوان بعينه يُقرُّ به، ويجعله ملاذه الآمن ممًّا بالأكوان من فعاله:

ولا غايه.. ولا عنوان

ليعود المشهد الشعري الثامن كما بدأ، ويعود مع الإنسان من حيث بدأ بالإحباط والانكسار، وحالة العطش الملازمة له، ليس العطش -بالتأكيد- إلى الماء، ولكن العطش القائم إلى أشياء كثيرة أخرى، الإنسان في حاجة إليها قد يكون الماء أقلها احتياجًا في هذه الحالة:

– عطشان..

– عطشانه.. همدانه..

– همدان

المشهد التاسع:

نلاحظ بداية المفارقة ما بين المشهدين الثامن والتاسع، ففي المشهد الثامن كان الخطاب الشعري على لسان «آدم/ الرجل/ البحر/ الذكر/ المذكر السالم»،

أمَّا المشهد التاسع الذي نحن بصدده فإننا نرى أن الخطاب الشعري فيه على لسان «حوَّاء/ الأنثى/ الأرض/ النتايه/ المؤنث السالم».

ليكون المشهدان الثامن والتاسع معًا هما اللوحة الفنية لكل من آدم وحوَّاء، أي آدم وحوَّاء على بساط هذه الأرض، سر الوجود، ومعادلة الخلق الأول والخلق الما زال، وآثار كل التغيرات التاريخية والحضارية والثقافية والسياسيَّة والمذابح والمآسي الإنسانية التي اجتاحت العالَم وما زالت ووآثارها عليهما معًا بخطابين شعريين مختلفين، وإن كانا متفقين في الرؤية والتصوير والموقف والحال.

يقول الشاعر سيد حجاب:

على نفس سرير أمي

على نفس الأرض الهمدانه

عريان يانا يانا يانا

زيّ الميه الراكده..

زيّ الهم اللي ف دمِّي

ما بين حالة العُرْي التي بلا دفء الونيس، إلى حالة «الهمَدان» إلى تكرارية مفردة «يانا يانا يانا» الدالَّة على مدى سيطرة هذه الحالة من «الهمَدان» على الجسد والروح والعقل والقلب جميعًا، ولكن لنتوقف أمام الجملة الشعرية:

زيّ الأرض الشايبه الشرقانه..

.. العايبه.. الخزيانه

وما بين مفردة «الشايبة» ومفردة «الشرقانة»، والشايبة في لغتنا المعروفة

والدارجة هي تلك التي لم يعُد لديها ما تمنحه للآخرين وبخاصَّة في ما يتعلق بفعل الخصوبة تحديدًا، وحين تكون مفردة «الشرقانة» ملحقة على مفردة «الشايبة» فإنها ليس لديها ما تمنحه لا في فعل الخصوبة فقط، بل وصلت إلى درجة من الظمأ والقفر والتيبُّس الروحي والجسدي والعقلي معًا.

وحين تجمع تلك المرأة أربع صفات مختلفة في سلة واحدة «الشايبه/ الشرقانه/ العايبه/ الخزيانه»، نستطيع أن نتصور ما وصلت إليه «حوَّاء»، أي حوَّاء في عصرنا الحالي، ممَّا هو قائم وكائن وحادث.

ليظلّ حديثنا عن «حوَّاء/ الأنثى/ الأرض/ النتاية/ المؤنث السالم».

لتكون النقلة الجديدة من «خرط الخرَّاط» هذه المرة إلى «فرط الفرَّاط»، ففي المشهد الرابع -السابق- نلاحظ أن الأرض غير الأرض، وأن فعل الخرَّاط غير فعل الفرَّاط، ففي المشهد الرابع يقول الشاعر:

زيّ الأرض الشابه الخمرانه..

الفايره المليانه..

المولوده قبلي بزمان

اللي خرطها الخرَّاط..

وديان..

وجبال

وتلال..

نرى كيف كانت الأرض أكثر شبابًا وتجدُّدًا وخصوبة وعطاءً زاخرا، وأملاً ونورانية، وروحًا يسري بأوصالها الخالية التشقّق والجفاف والقفر..

أما الأرض في هذا المشهد التاسع، فالمسافة شاسعة ما بين الأرض والأرض، والزمن والزمن، والمرحلة والمرحلة، وربما الناس والناس، إذ يقول الشاعر:

اللي فرّط فيها الفرّاط:

دهر..

وقهر..

وعهر..

وإحباط..!

الولّاده طواغيت وعبيد

وسكوت ممقوت

لنقارن هنا بين الخطابين حول نفس الأرض، ما بين الأرض الفتيَّة العفيَّة الشابَّة الخصبة، التي أحالها الخراط إلى أطفال صبايا وشابات من الوديان، والجبال، والتلال المنبسطة...

وإلى الأرض التي فرطها الفراط، إلى العهر والقهر والإحباط، وولادة الطواغيت والعبيد، والسكوت والسكون والمهادنة والتسليم واللا إراده، فلا الأرض كالأرض، ولا السماء كالسماء، ولا الناس كالناس، نتاج أيدينا لا يد غيرنا كل هذه التَحوُّلات التي طرأت على كرامتنا وشهامتنا ونخوتنا ومروءتنا وأشياء كثيرة يصعب حصرها ما بين طرفَي المعادلة «آدمَ وحوَّاء» في كل زمان ومكان، وكل لون ودين وعِرْق...

في السطر الشعري الأول:

وغنا وعديد

ربما من الممكن القبول بحدوث هذا على أي أرض وفي أي زمان، ولكن حين نقرأ السطور التالية عليه:

وحياه بتموت

وميلاد من دم شهيد

أم وقبر: اللاهوت..

الناسوت..

الطاغوت!!

ما بين موت الحياة، والميلاد المنتظر من دم الشهداء، والغياب في عالَم التيه القائم ما بين الناسوت واللاهوت والطاغوت، من الواضح من خلال كل ذلك أن هناك ما يشغل الجنس البشري في الحياة غير الحياة، وفي الوجود غير الوجود الإنساني، ونحن نعيش بين نصفين متناقضين غير متوافقين، ما بين النصف الإلهي، والنصف البشري الإنساني، ليظل التناقض يأكل منا، فلا كنا هذا، ولن نصبح يومًا ذاك، لتظل الحياة -كما قلت- بعيدة جدًّا ما زالت عن عوالمنا المشغولين بالتفكير بها وفيها.

المشهد العاشر:

كيف تتسرب ذرات الوجود إلى ركام العدم، وينسحب ضوء الفتيل الشحيح إلى بهو الظلمة، وتغزو نسائم الأمل اليتيمة براكين الإحباط والانكسار،

ويتسللُ خيط ضعيف من شعاع الشمس إلى زنزانة الجسد المكومة بأحد الأركان، فيبدد الخمول والكسل والركون إلى الموت البطيء، ويشغل حيِّزًا ولو بسيطًا بثنايا القلق نحو القادم، هي اللحظة الأولى، والمرة الأولى، والدفقة الأولى، والمحاولة الأولى، ربما تتغير درجات السلم، وسيمفونية العدم، ورتم نشاز الوجود.

في هذا المشهد الشعري العاشر، من القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة»، نرى كل ما سبق وربما أكثر، كيف تنتصر «طرطشات» الحياة على دفقات الموت والعهر والفجر والقتل والسفك والظلم والسجن والإحباط الذي أوصلنا إلى الانبطاح، ليخرج النور من الظلمة، والوردة من بين الأشواك، والجنين من عِرق الخصوبة المالح، والحرية من خلف الأسوار العالية الشاهقة والأسلاك الشائكة، لتخرج الحياة بأسرها إلى الحياة، داهسة بأقدامها الطاهرة أكداس العدم الملقاة على جانبَي الوجود، برًّا وبحرًا وسماءً، قمرًا وشمسًا ونجومًا، ليلاً وسحرًا وفجرًا، وقلبًا وجسدًا وروحًا ووجدانًا... يقول الشاعر سيد حجاب:

على نفس الأرض..

اللي قتل فوقها قابيل هابيل

عريان يانا..

مستشهدًا بنفس الأرض التي قتل قابيل هابيل على بساطها تكون بداية المحاولة، أؤكد من أنها البداية، حين يقول الشاعر:

.. وباغصب روحي ع الغنوه

وقلبي عليل!

تلك «الغنوة» القادمة غصبًا وإضطرارًا هي المحاولة، هي المحاولة الأولى التي أَلَحَّ عليها، رغم علة القلب من كل ما سبق.

فتلك «الغنوة» هي البداية لكل البدايات، هي بداية تشكيل اللوحة، وبسط الأرض، وغرس العود، هي بداية القطرة الأولى لتكوين الجنين، ورفع الهامة، ونصب القامة، يقول الشاعر:

الغنوه جنين..

يتخلّق جوه رحم ليل المقاتيل

قنديل رعاش الضي.. فتيله كليل

هي إذن -كما قلنا سابقًا- أغنية التشكيل الأولى، التشكيل المعني به الإفاقة، وإيقاظ الوعي من سباته العميق لهؤلاء القتلى ظلمًا وجورًا وحزنًا وجبرًا وقهرًا وعهرًا وفجورًا...

فالأغنية للجميع، هي تلك اللحظة الخاطفة الفارقة بين الظلم والعدل، بين الحق والباطل، بين أن نكون أو لا نكون، هي تلك الأغنية البسيطة الضعيفة الهشة، اللَّبنة الأولى للثورة، بل لكل الثورات على كل صنوف الظلم والاضطهاد..

يقول الشاعر:

تتفتح طاقه.. مداها قليل

أنفض خوفي..

ويسيل شوقي لمدد شوفي

تتمد كفوفي..

ملهوفه..

ونتيجة لهذا القنديل الضعيف شحيح الضوء، يكون المدى القصير للحظة، من الحرية والأمل والرؤية بعمق ولو على مدى بسيط قدر تلك اللحظة، لنفض حالة الخوف والفزع والتوجُّس بالوجود الإنساني، ويصبح الشوق امتدادًا لنهاية الرؤية، للحاق بتلك الكفوف المتلهفة لنَيل تلك اللحظة بحرارة اللقاء وبهاء الالتقاء، هي حالة الصحو والإفاقة كما قلنا، ونفض أروبة السُّبات الذي طال...

تبوح الياسمينه بسرها..

والرغبه يفوح عطرها..

ويفحفح دوح الجنه في حنايا الروح..

ويصحصح جوايا الوهج المطفي..

ينفرد القلع المكفي..

تسقى في دمايا الريح وتطيح..

.. تناديني سمايا..

طراطيفي تنمل.. أحطّ غمايا

لنلاحظ هنا أفعال الحياة والوجود الإنساني، نلتقط بعض الأفعال المتغيرة - عمَّا سبق- إلى حالة أخرى وسياق آخر مختلف تمامًا، هو اختلاف الرغبة في الحياة، والتشبُّث بعجلة الوجود، من خلال تلك الأفعال الفاعلة المضارعة التي تُبْنَى عليها اللحظة الآتية، واللوحة الآتية، والنبتة الآتية، والجنين القادم من خلال: «تبوح/ يفوح/ يفحفح/ يصحصح/ ينفرد/ تسقي/ تطيح/ تناديني/ تنمل/ أحطّ/ أطرح/ يسيل/ تنفد».

جميع الأفعال التي تشكّل بدايات الجمل الشعرية ليست أفعالاً مضارعة فقط، بل أستطيع أن أقول إنها أفعال حيَّة تنبض بالحياة، أفعال وجودية لا عدمية، أفعال مبشّرة لا هامدة خامدة متكلسة، أفعال حركة لا أفعال سكون، فالمشهد كله يشي ببداية لحظة الانتفاض والقيام والصحو والإفاقة، بعيدًا عن كل ما سبق، ورغم كل ما سبق، يكفي فقط الاستشهاد بهذه الأسطر، وتلك الصورة الشعرية البديعة في قول الشاعر:

اطرح تباريح حزني وندمي..

ويسيل دمّ وجودي ف عدمي..

تنفد قدمي

من خروم الإبره..

فهذه الأسطر، عبر هذه الصورة المحملة والمشحونة بالرغبة في الحياة والوجود، رغم كل ما ذاقت وعانت، لَهِيَ تكفى دلالة على هذا المشهد الشعري المنتفض، الذي تعقبة حالة من الحرية، من الخلاء/ المتسع/ الفضاء اللا نهائي -لا الزنزانة الجسدية- حتى إننا نكتشف أن اللغة ذاتها، لغة غير مقبوضة، غير محبوسة، لا تضيق بالمفردة المكونة حروفها، بل نحن بصدد لغة منفرجة، الحروف المكونة للمفردة الشعرية تنعم بنسيم تلك الحرية بين جنبات تلك المفردة، ونستطيع أن نتلمس ذلك الطرح ببساطة من خلال بعض هذه المفردات مثل:

المدى مفتوح

وانا باجي واروح.. في الفضا..

ونسايم الرضا..

بتهدهدني وتنسّيني اللي مضى

وتاخدني بعيد

وتعيدني من أول وجديد

تتفرفط عناقيدي.. والقضا

يحدفني..

أنزل فوق السجاجيد

مطروح.. ع الأرض سعيد..

في القصر المتداري..

اللي بناه الجن الجتزاري

للنبي سليمان

بانهض..

باركض عريان..

بين العواميد

يلمحني الهدهد..

اداري بإيد..

عورتي!!

اتطلع للأرض البنُّور

ألمح صورتي بتضحك..

أدخل بهو المرجان

أتردّ وليد

اضحك برواقه..

«المدى/ مفتوح/ آجي/ أروح -هنا حالة المدّ بحرية وفضاء متسع للمفردة عبر الحروف المكوِّنة للمفردة- نسايم/الرضا/ بعيد/ جديد/ عناقيد/ القضا/ السجاجيد/ مطروح/ سعيد/ المتداري/ الجتزاري/ عريان/ بهو/ المرجان».

لنلاحظ حالة الحرية القائمة بالإيقاع الداخلي لمكونات المفردة، بعيدًا عن ألفاظ أفعال الحركة والسكون، فمثلا مفردات مثل:

الـــ... مـــ... د....||||||||||||| (ى)/ بعيد

نساااااااايم/ بهووووو/ عناقيييييييييد/ الفضااااااااا/ عريااااااااااااااان

وهذا الأمر لا ينسيني في نفس اللحظة التوازي ما بين هذه المفردات الحرة الطليقة، التي تلعب على سجيَّتها بفضاء الوجود والجسد والروح بلا فواصل أو حدود، وبين مفردات الحركة والإيقاع السريع الذي ينمُّ عن لا أقول بداية دبيب حركة الحياة والوجود، بل انقضاء فترة الموات القسري، وسريان عنصر الحياة بكل ما هو موجود من إنسان إلى جماد إلى حيوان إلى هواء إلى سماء إلى بحر، إلى نهر...

فنلاحظ مثلا بعض هذه المفردات الدالَّة:

«تهدهدني/ تاخدني/ تعيدني/ تتفرفط/ يحدفني/ أنزل/ بناه/ بانهض/ باركض/ يلمحني/ أداري/ أتطلع/ ألمح/ بتضحك/ أدخل/ أتردّ/ أضحك/ أتشاقى/ يهفهف/ أنط/ نتلاقى».

مع ملاحظة الغلبة الجامحة لأفعال المضارعة بتكوينات أفعال الحركة المكونة للجملة الشعرية -انظر إلى المذكور سابقًا- فنحن لم نعُد نتحدث عمَّا مضى، لحظات الزيف والكرّ والفرّ والمآسي الإنسانية التي كانت، انهيار القيم والمبادئ وسيادة مبدأ الذات العليا والتخوين والحرص وعدم الأمان لمَا هو حولك، بل نحن بصدد لحظة أقرب ما يكون إلى وصفها أنها لحظة حلمية تفاؤلية لاستعادة الحلم والوعي واستنهاض الهمم والعزائم، مع عدم تجاهل هذا الماضي الرابض خلف ظهورنا، لكن مع استلهام عظته ولياليه السود كخلفية كبرى لمَا نأمل فيه ونصبو إليه جميعًا على المستويين الجسدي والروحي والإنساني والاجتماعي بشكل عامٍّ.

إلى أن يتقابل الحاضر بالماضي وجها لوجه، وكل منهما يحاول تغيير الآخر، أو بالأحرى زحزحة الآخر إلى واقعه وتصوراته بصرف النظر عن كونها خيِّرة أو غير ذلك، حين يتعامل «آدم/ الرجل/ البحر/ الرمز/ الدالّ» مع كل ما هو محيط به في الكون بحرِّية كاملة، حرِّية موضوعية بلا حسيب أو رقيب أو ملك أو سلطان، إلى أن يصبح الطموح والمغزى والآمال لا حدود لها، فتكون لحظة تخطِّي السور، ونلاحظ جيدا تلك المفردة «السور» كأنها بمثابة الحاجز والساتر ما بين لحظتَي الحاضر والماضي، فحاول «آدم» ضمن فوضاه المقنَّنة، وحريته التي لا حدود لها ولا أسوار، أن يقفز هذا السور، هل تلك القفزة التي يحاولها، هي نظرة إلى هذا الماضي، أم مراجعة لهذا الماضي، أو محاسبته، أمام الوقوف أمامه والأخذ منه والاستفادة من بعض ما هو صالح لهذا الحاضر؟

يقول الشاعر:

أتشاقى..

شعري يهفهف على قورتي..

أنط السور..

نتلاقى..

أنا والسياف مسرور

ونلاحظ هنا الربط ما بين ثلاثة مفردات دلالية ذات مغزى: «أتشاقى/ أنط/ السور».

كأن محاولة الدخول في أتون الماضي بكل ما يحمل من مآسٍ ودماء، وأحيانًا أفكارًا غير موائمة لهذا الحاضر، هو فعل من أفعال الشقاوة والمواجهة غير المحسوبة وجهًا لوجه، اجتماعيًا وسياسيًا وحضاريًا وإنسانيًا.

كأن هذا الماضي هو المواجهة الحاسمة ما بينه «آدم» و«السياف مسرور» كرمز دالّ...

وقد تعمد الشاعر أن تكون هذه اللحظة الماضية «فلاش باك» بين قوسين، باعتبارها لحظة خارجة عن نطاق الحاضر القائم، وربما هي لحظة حلمية تَخَيُّلِيَّة ماضوية أيضًا.

يعود الشاعر سيد حجاب في هذا المقطع الشعري، وتشابكه مع هذا الماضي القريب من ملامح الأب «السياف مسرور» إلى تقنياته العالية في خلق حركة الإيقاع الداخلي للمفردة الشعرية، للجملة الشعرية، للمقطع الشعري ككل، وكما قلنا سابقًا بعيدًا تمامًا عن الخليل بن أحمد الفراهيدي، فالإيقاع الداخلي هنا لا يعني

الوزن العروضي، قدرما يعني فنية جديدة مبتكرة في غالبية أعمال الشاعر الإبداعية، فبالملاحظة في هذا المقطع الشعري، ومن خلال المفردات الدالَّة مثل: «ملامحه/ سامحه/ قمحه/ رمحه/ رَمحه».

لماذا لم يقل الشاعر إن ملامحه -الماضي/ مسرور السياف- تذكِّره بأبيه، وتَعمَّد أن يكون الخطاب كما هو هكذا:

(شيء في ملامحه

بيفكرني بابويا..

سامحه يا ربنا سامحه..

هذه نظرة من الرِّضا وعدم الرِّضا عن هذا الماضي، ربما نظرة من الرضا على بعض ما فيه من سفك وقتل وعهر وفُجر، ومآسٍ إنسانية كثيرة قد طُرحت بمشاهد شعرية سابقة، وعدم الرضا على كثير مِمَّا فيه، وبالتالي فكانت كلمة «شيء» للدلالة على بعض ما يحمل من سمات وملامح هذا الماضي/ الأب/ مسرور السياف/ التاريخ/ الأحداث... لا كل ما يحمل من سمات وملامح هذا الماضي/ الأب/ مسرور السياف/ التاريخ/ الأحداث.

وهنا يكون طلب السماح والمغفرة من الله لهذا الماضي لما تحمله الذاكرة من أحداثه ووقائعه المأساوية.

ويكون فعل طلب السماح المتكرر للماضي/ الأب من ناحية، وطلب السماح مرة ثانية للابن/ الحاضر، الذي يظن أن حاضره الآني قد أدَّى إلى مقتل هذا الماضي الفائت، مع ملاحظة المفارقة ما بين الأب والابن، الماضي والحاضر، لذا

نعيش حالة من تبادُل الأدوار عبر جريمة مشتركة ما بين الحاضر والماضي، وهذا ما يحيلنا فورا إلى بعض المنادين بتجاهل هذا الماضي بكل ما فيه، وبناء حاضرنا على واقع جديد مغاير، وآخرون يرون غير ذلك، أن أمة بلا جذور وماضٍ وتاريخ، هي أُمَّة زائلة لا محالة، وما بين هذا وذاك يسرقنا الشاعر سيد حجاب إلى هذه المنطقة الثرية بكل ما تحمل من تهم متبادَلة بين طرفين مختلفين، ربما متفقين في الأصول والجذور، ومختلفين في صنع الحدث التاريخي والوجودي للإنسانية، ولكن بكيفية مختلفة ما بين الماضي والحاضر، لتظل الاتهامات ما بين من الذي قتل الآخر، إلى أن تكون السطور الشعرية الحاسمة لتلك القضية المثارة منذ أمد طويل إذ يقول الشاعر:

سامحني -قتلته في مهدى..

في غيطان قمحه..

ما قتلتوش.. لأ.. هو قتلني بايده ورمحه

لأ.. ما قتلنيش..

ولا قصقص ريشه جناحاتي..

أمام هذه الجملة الشعرية المراوغة، كان الحسم -تقريبًا- لتلك القضية:

واديني باعيش

وارمح رَمحه)

فالحاضر لم يحمل نفس الرمح، ولا نفس اليد، ولكن رغم كل ذلك ما زال يؤكد أنه يسير على خطاه كامتداد لحلقة متواصلة غير منفصلة...

المشهد الحادي عشر:

في هذا المشهد الشعري التاسع من قصيدة «اتنين في العتمة» تظلُّ حالة الصحو والإفاقة هي المسيطرة على المشهد الشعري، مع اختلاف كبير بينها وبين ما سبق، فبالمشاهد السابقة كانت تلك الحالة هي حالة فردية، ولكن هنا يبدأ المشهد في محاولة لنقل الحالة الفردية إلى مردود وفعل جماعي، وهو ينقل كمشهد حي وقائع تلك المقابلة بينه وبين «مسرور السياف» في ما بعد تلك الأسوار العالية الماضوية بكل ما تحمله. يقول الشاعر:

باصرخ «اصحوا يا نايمين اصحوا»

... مسرور سيفه في إيده مسعور

رمحي مكسور

وشي ف وشه..

عيني ف عينه..

بيني وبينه اللحظه الحبلى..

بيني وبينه دم اللحظه الجايه المهدور

هي إذن لحظة المواجة والحسم، الكرّ لا الفرّ، أن نكون، أو لا نكون، النهوض إلى الأمام بكل ما يحمله من مستقبل في الأفق، أو الركون إلى تلك اللحظة العدمية التي تأكّلت جلودنا وعقولنا وفكرنا ومواجدنا وأرواحنا تحت مظلتها السوداء دهورًا طويلة، بين من يملك الواقع المزيف الملوث بدماء الأبرياء، وتلك

اللحظة «الحبلى» بالأمل في الغد كفجر جديد ما زال في مرحلة خصوبته الأولى، ما بين هذا السيف «المسعور» ودم اللحظة المواتية، هل ستكون لحظة مُهدَرة كالعديد من اللحظات الماضوية التي أُهدِرَت بفعلنا لا بفعل غيرنا؟

يقول الشاعر:

الدم يفور..

أستعدل روحي على القبله

أضحك فجأه.. يطرف رمشه

هي حالة النهوض وعدم الركون للاستكانة والمهانة والمهادنة والاستسلام، هي لحظة الموازنة والمعادلة الخاصة جدًّا ما بين العبد والرب ومن ثَمَّ الاستهانة بفعل الموت إذا كان لا محالة منه، وفي مشهد أكثر من رائع، تتبدل الأدوار والأحوال والرؤى، والأماكن والقول والفعل معًا...

ينهض الوحش النائم في سكرته منذ أمد بعيد، في حالة من الضحك على ما يجري، ليكون الضحك هو البديل الموضوعي المباغت لنخوف/ الرعب/ الفزع/ الاستكانة/ القبول بالمصير.. فتغلب العتامة على بصر وبصيرة سيف مسرور وتنقلب الأدوار والأماكن:

يضحك فيَّا الوحش المسعور

يعمي السيف عني – أدور..

وهنا أتوقف مع هذه القدرة الاعتذارية للشاعر، كأنها حالة من حالات التبرئة من القتل والسفك وفعل ما فعله بنا هذا الماضي/ مسرور السياف من أفاعيل عدة ومآس لا تنتهي، حين يقول الشاعر:

الدور دوري.. مجبور..

والمفردة التي أعنيها بكلامي هنا، هي مفردة «مجبور»، ومتى كان الدفاع عن النفس، وعن القيم والمبادئ التي يؤمن بها الجنس البشري، وأؤكد البشري لا الهمجي، هو فعل جبر؟

أم أن فعل الجبر هنا كان المقصود به، هو الجبر على جريمة ما زلنا نستنكرها، ونستنكر كل ظروفها وملابساتها والقائمين عليها من خلال مسرور السياف، وبالتالي فنحن أبعد من يفكر فيها، وآخر من يُقدِم عليها، لذا كانت المفردة الفاصلة «مجبور»؟

يقول الشاعر:

أغرز رمحي في ضهره.. أنشُّه

يهوي.. ألوي رقبته.. أطبق ع الزُّور

يلقف ويخور..

إيدي تحشُّه .

تتحنَّى الكف بدمُّه.. أحدف راسه المنحور

لنتوقف أمام هذه المفردات الحركية الراسمة المصورة ما بين رحلتي الحياة والموت في مشهد سيمائي رائع: «أغرز/ أنشه/ يهوي/ ألوي/ أطبق/ يلقف/ يخور/ تحشه/ أحدف/ المنحور».

كأننا عبر هذه المفردات الأخروية الحركية ذات الدلالة والأبعاد المختلفة، ننتقل من الحياة إلى الموت بشكل تدريجي مصوَّر، عبر أكثر من مرحلة، من الغرز،

إلى النشّ، إلى السقوط، إلى إحكام إطباق اليد على الحنجرة، إلى محاولته تَلَقُّف النفَس المخنوق، إلى فعل الخور كالبهائم، إلى حالة الحش، إلخ.

كأن كل مفردة تشكِّل حالاً وحالةً وحدثًا قائمًا بذاته بمفردها كما هو واضح... ليكون ردُّه المؤلم والمؤثر على هؤلاء جميعهم الذين استنجد بقيامهم وصحوهم وإفاقتهم في بداية المشهد كما يقول: «باصرخ اصحوا يا نايمين اصحوا»، ليكونوا في حالة من الصحو والإفاقة، ولكن ليس للفعل والحدث والمشاركة في صنعهما، ولكن للفرجة والرؤية فقط كما يقول الشاعر:

على إيه بتبصُّوا يا هوه.. امشوا

ويظلُّ أمامنا فعل المشي الممثل في المفردة الشعرية بالسطر الشعري السابق «امشوا»، فماذا تعني؟ تحيل هذه المفردة «امشوا» في سياقها على المعنيّ بها وهو فعل الحركة عوضًا عن فعل الثبات الملتبس بهؤلاء الناس. هل المقصود بالفعل «امشوا» حالة من حالات التحرُّر وكسر القيد الممثل أمامهم في «مسرور السياف» الذي قُتل وانتهي بموته حالة ركوهم وأسرهم وقيدهم حول أسطورته المزعومة؟

كل هذه الاحتمالات وأكثر تحتملها مفردة «امشوا» في سياقها الشعري بالسطر الشعري المذكور عاليه.

ليعود الشاعر ليمسح كفه بدم قتيله في حجارة السور، وهنا السور يأخذ الكثير من الدلالات المعرفية، سور القلعة، سور السجن، سور الحرية، سور القيد، السور الحاجز الساتر لكل الطموحات الإنسانية..

قتل من يسكن داخل هذه الأسوار العالية، وليس القتل فقط، بل أصبحت الدماء التي على حجارة السور رمزًا دالاً على انهيار السور بمقتل ساكنه/ الجلاد/ السجان/ الفرعون/ المتسلط/ الظالم/ الـــ...

كما يقول الشاعر:

أمسح كفي في حجارة السور

ألبد جوه النقش المحفور

تتفجر ينابيع الدم ف وشه المجدور

الدم بحور

وانا ع الموجه طالع نازل..

طالع.. نازل..

يتوارى آدم/ الرجل/ البحر/ الذكر/ الشاعر بقلب النقوش المحفورة داخل تلك القلعة الظالمة -التي كانت حصينة- للرؤية، حيث الدماء المنهمرة بغزارة لهذا الوجه، حتى أصبحت بحورًا عالية الأمواج، ليمارس طقوس انتصاره ورؤى آماله تتحقق أمام عينيه، وهو بين الصعود والهبوط على هذه الأمواج المتدفقة، هي حالة من النشوة والفرحة والصحوة أيضًا.

إلى أن يلمح وهو فوق أمواج الدماء ذاك الشَّطَّ البعيد الذي كان يحلم به دائمًا، وهو هنا الشط فقط، ولك أن تحيل المفردة «الشط» إلى ملايين الدلالات المعرفية الموروثة من شاطئ الحرية/ شاطئ الأمان/ شاطئ التحرُّر من القيد/ شاطئ الأمل في الغد/ شاطئ الأحلام المراودة للإنسان/ شاطئ الحياة والوجود والإنسانية/ شاطئ السلام الداخلي للجوارح الإنسانية...

... إذ يقول الشاعر:

والشط –على البعد– يغازل..

عيني..

وأنا باضرب دراعيني..

ونازل..

في الموجه – وطعم الموجه على ريقي..

ريقي ستفود..

الموجه طريقي وأبريقي..

النسيان الصافي صديقي..

ليظل حلم العودة إلى الرحم، والخصوبة، والميلاد ما بين كل هذه المآسي الإنسانية هو الهَمّ المسيطر على الحال والحالة معًا، ونستطيع أن نستشف ذلك ببساطة من خلال هذه السطور إذ يقول الشاعر:

جسمي مني.. مفرود..

بيعود للرحم.. الفردوس المفقود

متكور..

والربط ما بين مفردتي «الرحم/ متكور» كأننا إزاء لحظة البداية لخلق جديد، ومولود جديد، وحياة وعوالم جديدة مغايرة لكل ما هو كائن وحادث، فالرحم المانحة لهذه اللحظة الخاصة جدًّا من الميلاد هي بمثابة «الفردوس المفقود» عبر كل ما يحدث بهذا العالَم المزركش المزيَّف بآلاف الأقنعة.

كفي متكوّر.. غازل..

م الهوا واليود..

مينا..

والموجه ترمينا..

ترسى سفينة عمرنا بينا..

على جبل الجودي.. تجود ليالينا علينا..

بخضره..

وقلعة.. ومنازل..

نتصبح. بالشمس ف دمي..

والحلم يزهّر في مسامّي..

السما بيضا..

قلبي حمامه بيضا..

جناحاتها مفروده عريضه..

في ضلوعي تبرجم وتسمّي..

«يا عم شمردل يا حرس الكنز المرصود..

الصهد..

.. أنا جيت اتلقى العهد.. أنا..

جيت ارمى الحريه في الحفره..

ونسيت هدهدة المهد..

.. وحواديت العفاريت..

ما بين «الهوا واليود/ الموجه/ السفينه/ جبل الجودي/ الخضره/ الشمس/ الحلم/ الحمامة البيضا/ الكتر المرصود/ العهد/ الحرية/ الهدهدة/ المهد/ حواديت العفاريت/ الوعد/ النهدين/ الفخذين/ الكلمة السر/ العمى/ الروح/ الدخول/ حل السراويل/ نيل المقصود»...

... يستكمل الشاعر سيد حجاب انتقاله من لحظة الانتصار إلى لحظة الحلم، والحلم الجماعي ولو بصوت المفرد، والآمال الكثيرة المعقودة على هذا الحلم، في تغيير بنية هذا الواقع الزائف، إلى ما هو أفضل للبشرية جمعاء، مستلمها قصة «سفينة نوح» مع الاختلاف ما بين الحدثين والتوجُّهين معًا، فإذا كانت سفينة نوح تفرق بين من صَعِد إليها ومن لم يصعد، ما بين الإيمان والكفر، وما بين القبول بنبوءة نبي الله «نوح» ومن كفر بها أو كذَّبها، ينقلنا الشاعر سيد حجاب في سفينته ما بين خيارين لا ثالث لهما، ما بين الممكن، الذي نستطيع تحقيقه، وليس صعبًا ولا مستحيلاً، والرضوخ لمعاول الهدم والظلم والزيف والفُجر والعهر والانزلاق دون وعي خلف ادِّعاءات غير حقيقية وزائفة، تحت أسماء وتصورات مختلفة، لا تخدم الإنسانية، قدرما تسهم في هدم الكيان الإنساني كله دون تفرقة بين دين ولون وعِرق، فالكارثة عامَّة على الجميع بلا استثناء..

يا عمّ شمردل.. يا حرس الكتر المرصود

الوعد رماني..

زماني.. الموجه رمتني.. أنا الموعود»

– «على باب الكنز حوريه وشّها متغمّي

بين نهدينها..

.. بين فخدينها.. الكلمه السر المنشود..

ادخل وارمي..

سلامك قبل كلامك..

وإعمي عيونك بإيديك واعمي..

مستفيدًا من تقنية الموروث الشعبي عبر حواديت «عمّ شمردل» كأننا بصدد حدوتة «الجنّية والسندباد» مثلاً، حيث تمثل «الجنّية» هنا المعادل الموضوعي لهذا الكنز «المرصود» كأن لحظة الخصوبة هي الفعل الساحر بهذه القصيدة الشعرية عبر مشاهدها المختلفة، هي لحظة الميلا والتجدُّد والبدء، هي الصرخة الأولى والحياة الأولى والألم اللذيذ المصاحب للفرحة، هي في جميع الحالات هي الحلم بالتجدُّد والتغيير.

ونتوقف أمام هذا المقطع الشعري حين يقول الشاعر:

– «على باب الكنز حوريه وشها متغمّي

بين نهدينها..

وأنا أبحث عن ماذا يوجد بين نهديها على وجه التحديد، وهذا الذي تركه الكاتب كمدلول إشاري غير مُعلَن..

ماذا يجد الطفل بين نهدَي أمه غير الحنان، العاطفة الجياشة، والأهمّ من كل

ذلك فعل الاحتواء الأمومي الذي يُشعِر الطفل بالأمان دون سور أو شوك أو مسرور السياف، أو قلعة أسوارها عالية..

وفي السطر الشعري يقول الشاعر:

واعمي عيونك بإيديك واعمي..

ماذا يكون هذا العمى الآخر المقصود غير الأعين؟

ما تلك الأشياء التي يجب أن تعمى قبل لحظة الدخول المنتظرة على تلك الحرية غير الأعين؟

لنا أن نعدِّد آلاف الدلالات المقصودة وغير المُعلَنة والإشارية التي لا تفوت الشاعر سيد حجاب لإعمال العقل والقلب معًا في البحث عن هذا الكنز المرصود خلف جُمَله الشعرية المقصودة بعناية ودربة.

لنتأمل معًا هذه السطور الشعرية مجتمعة، حين يقول الشاعر:

روحك.. إحمي..

بعماك روحك.. وادخل..

حل السراويل.. وانت تنول المقصود»

ماذا نخرج من هذه السطور الشعرية في حالة الدخول سوى بالروح والروح فقط، من خلالها تستطيع الحصول على كل شيء، ليس هذا وفقط بل إن عمى البصر يحافظ على نقاء الروح ويحميها، ليكون في النهاية فعل الخصوبة والخصوبة فقط هو المرادف المعنوي والدلالي عبر مختلف مشاهد هذه القصيدة الشعرية «الآتين في العتمة».

المشهد الثاني عشر:

في هذا المشهد الشعري الثاني عشر، ما زلنا في ... بعد الدخول على تلك الحجرة المشتهاة -الكنز المرصود- بعد أداء الفروض من نعمى إلى خدع المسرحية،

بادخل على باب الكنز..

باقرّب.. بتقرّب

من لين شعرها..

باشرب عطرها..

لتكون مقدمة الوصل، وتهيئة اللقاء، من القرب واللمس والشم والـ... إلى أن تستوقفنا والشاعر هذه الجملة الشعرية النابغة في قوله:

باستغرب من ريحته المألوفه المعروفه.

ما بين اللحظة القائمة ومفردتي «المألوفة المعروفة» مسافة بطول العمر وقد قصرت في تلك اللحظة الخاطفة بل وأربكت، يقول الشاعر:

باجرّب..

أمسك روحي المخطوفه..

أرجف..

سرها.. ملفوفه..

على مدى كفّي الملهوف..

دمّي بيهرب..

م الخوف.

حالة ما بين الإقدام والتراجع، والتردد في الخطوة القادمة، ما بال الحلم المرجوّ والأمل المنتظر، ما إن يصبح قاب قوسين أو أدنى، حتى يظلّ الخوف والتردُّد من هذا القادم هو رداء الروح، وخلعة الجسد، ما بين الرهبة والرجفة والهرب والخوف، وهذا السر المعلوم المجهول، شبه المعلوم شبه المجهول، هذا السر القائم في منطقة المابين، يكون، لا يكون، يجوز، لا يجوز، ممكن، غير ممكن، ما هذا الموت البطيء الذي تشكِّله أقنومة الاحتمالات بهذا بالروح الإنساني؟

في محاولة لكشف اللثام والبصر وأشياء أخرى كثيرة، عسى أن تبدو له صورة الواقع غير المرئية لروحه بعد كف بصره، يقول الشاعر:

إيدي بتتمدّ تعرِّي الوش المتغمِّي..

أتطلع اشوف..

يبهر عيني الوشّ المكشوف..

أتكهرب.. لحظه..

ويتردّ لي شوفي.. أصرخ.. اعضّ ف كُمِّي..

ما بين لحظة الانبهار لهذا الوجه المكشوف، ولحظة الارتداد المفاجئة الناجمة عن الخوف، مسافة ضئيلة، خصوصًا وقد شافت البصيرة قبل أن يرتد البصر إلى مكانه من الرؤية، لتكون الطامَّة في المواجهة ما بينهما معًا، التي لا يكفي معها أفعال الصراخ أو العضّ، ونحن أمام حالة من العُرْي الكامل ما بين اثنين قبل الوقوع مباشرة، ليتواجه مرة ثانية أديب وأُمُّه، ولكن قبل المواقعة لا بعدها..

يقول الشاعر:

أنا مش أوديب الزاني.. يا أُمِّي..
الصرخه بترجّ كياني
مقلوبه الصرخه..
مرعوبه روحي وسايحه..
لملمي عمري الخاطي الفاني
سامحيني يا أمي.. مش قادر
باسقط زيّ الملك المنصور
لحظة نصره..
لَمَّا يحاصره ف قصره.. الموت الغادر
لما استوفى أجله المقدور

من قمة نشوة الانتصار، وهزيمة «مسرور السياف» ومسح الكفوف المعروقة بدماء الظالم على حجارة السور، مرورًا بلحظة الأمل والترقُّب وبناء الأحلام والآمال البيضاء، والحلم المتكرر بهذا الغد القادم، وهو يحمل في جعبته الكثير، حتى لحظة الخصوبة الرامزة ليس إلى النسل، ولكن إلى التجدُّد والتواصل والاستمرارية والديمومة من عالَم إلى آخر، الديمومة في الفكر والنضال والثورة والتحرُّر، وكسر أسوار الظلم في كل زمان ومكان بأنواعه كافة، وعدم الاستسلام والمهادنة لسدنته، إلى اللحظة الأخيرة لحظة السقوط، سقوط البطل المنتصر.

المشهد الثالث عشر:

لم تدُم طويلاً لحظة الانتصار، كما لم تدُم طويلاً أيضًا لحظة الحلم والتمنِّي ·

والآمال العريضة في الغد القادم، سرعان ما كانت لحظة السقوط، والسقوط المباغت، وما استتبعه من العطش، والشعور بالبرد في الروح قبل الجسد، والحزن الذي سكن الوجدان وغلّف جدران القلب والروح معًا بردائه الأسود، وأصبحت الأماني الكبيرة ليست أكثر من أمنية صغيرة، في ستر هذا العري، وتدفئة الروح من هذا التصقيع الذي تَسَلَّل إليها في أتون صهد الانتصار الكائن...

يقول الشاعر:

- عريان

- عريانه عطشانه..

- عطشان

زيّ الريح البرِّيه الشارده في الوديان

يا قرنفله غطيني..

بردان

لتظل الحوارية العائدة بين «آدم» و«حوَّاء» مرة ثانية، والقلب المتراوح ما بين الحب والكره، والقبول والرفض، والرواح والمجيء، وهو لا يدري بأيّ أرض يرحل، وبأي أرض يكون، ليكون احتواء «حوَّاء» له ليس أكثر من احتواء لمعاودة الحلم، وتخفيف عمَّا به من أوجاع الروح فقط، كأن السلم والأمان والطمأنينة فقط في الحلم، وليس عليه البحث عن أرض الواقع الخربة. يقول الشاعر:

قلبي متبعتر.. لميني

- أنا اشيلك جوه رموش عيني..

واغسل حزنك بدموع عيني

نام يا حبيبي..

واحلم..

تسلم..

هربًا من أسئلته التي لا تخرج عن إطار هذا الهامش الواقع بكل زيفه وأكاذيبه، تهرب «حوَّاء» من الإجابة عن السؤال المتكرر، إلى عالَم الحلم والحلم فقط، بل وتأخذ بيده معها إلى عالَمها لا عالَمه، ليكون الحلم المشترك معًا هو وسادة الأمان لكليهما، بعيدًا عن هذه الأرض، وهؤلاء البشر، وذاك العالَم، يقول الشاعر:

– طيِّب رَسِّيني على شطوط حلمي.. رسيني

– ننسى اللي حصل..

– طب نَسِّيني..

– اشرب.. في شفايفي لبن وعسل

– باشرب.. باحلم..

– باحلم وياك

فلا التاريخ بسنواته وشهوره وأسابيعه وأيامه المتعددة المتتالية المتشابهة يملك الإجابة عن أسئلته، ولا الدهر كله، فالإجابة عاجزة، وحروفها كليلة عن شرح ما يجري، ولماذا يجري، وإلى متى سوف يستمرُّ هذا، فلماذا لا يكون الحلم هو الراحة للروح والجسد معًا؟

المشهد الرابع عشر:

في هذا المشهد الشعري الرابع عشر والمكمِّل لسابقة من المشاهد، نحن بالفعل أمام حالة حلمية كاملة، لذا ربما تعمد الشاعر سيد حجاب أن تكون هذه الحالة خارجة عن الإطار بوضعها ما بين قوسين، مع ملاحظة أن الحلم هنا هو حلم المجموع حتى إن بدا ممثّلاً في الاثنين فقط «آدم وحوَّاء» حتى إن الحلم ذاته خرج عن نطاق النوع الإنساني، فأصبح الحلم هو حلم الإنسان والزمان والمكان، ليكون كل هذا هو مجرَّد التهيئة والتوطئة لهذا الطفل -الحلمي- القادم، يقول الشاعر:

(نحلم إن الدنيا بتحلم بينا..

إحنا مش احنا وبس..

احنا بكره الجايّ علينا..

وف جوارحنا –

طفل الأمل اللهفان)

وفي اللحظة التي يعود فيها «آدم» إلى براثن السقوط والأحزان والشعور بالعُرْي الملحق بالعطش مرة ثانية لهما، تكون حوَّاء هي الحافز والدافع لنسيان ما مضى، مع صنع بداية جديدة وعالَم آخر مغاير لِمَا هو قائم، يقول الشاعر:

– عريان

– عريانه.. عطشانه..

– عطشان

- بارخي ضفايري..

وستايري..

باشيل تاج الأحزان

لنرى هنا الثنائية في حالة الخروج من كل ما يتلبسهم عبر هذا الواقع، هي «حوّاء» تحاول، ولكنها تحاول من خلاله «آدم» ليكون المُعين والدافع، إذ يقول الشاعر على لسانها وطلبًا من آدم:

افتح لي محارة عمري..

طلّع لولي الفرحه المنسيه

كأن هذا مرتبط بذاك، حين تفعل ذلك، سوف أقدِّم لك ما لا تتوقعه منِّي، فلسوف تكون أنت الملك الذي أنتظره منذ زمان طويل، ولسوف:

أفرش لك عمري غُنا ونسيان

وافتح لك أحضاني سَرَايَه..

تيجان عمداها ياقوت وحنان..

.. ودفا مرجان.!

أنا ملكة بتستني مَلِكها..

لتدخل «حوَّاء» في غنائية روحية خاصَّة بها وبعقدم «آدم» إليها، فيها من العذوبة، والرغبة في الوصل الذي نأى بهما كثيرًا، كما فيها من العاطفة الأنثوية الجيَّاشة المعبِّرة عن مكنوناتها تجاه هذه الفارس القادم «آدم» كما يقول الشاعر:

انزلي يا نجوم السما داير ما يدور الناموسية

الفارس جاي مملكتي.. عارف مسالكها..

بالمس نجم السما بإيديًا

وبامَرْوَح على وش حبيبي برموش عيني

ليردَّ «آدم» بغنائية مماثلة عن غنائية «حوَّاء» وإن كان بها بعض الاختلاف، مثل رغبته أن تكون هي «حوَّاء» بلسم النسيان، والعوض عمَّا سبق ورأى وسمع وصنع من أحداث، ورغبته أن يكون صدرها وحنانها وقربها هو الملجأ والملاذ له، بعد هذه الغربة الطويلة من العُرْي وظمأ الروح والجسد والحقّ والقلب والوجدان. كما يقول الشاعر:

– مروحي.. نسِّيني..

خبيني.. خديني

– عريان..

– عريانه عطشانه..

....

– عطشان

في مشهد أكثر من رائع تعبيرًا ولغةً وصورةً وبلاغةً وأسلوبًا، تكون هذه اللحظة الحُلْميَّة/ الأمنية/ الأمل/ القادم/ الفجر/ الخصوبة/ المولود/ اللحظة/ العمر/ الماضي والحاضر والمستقبل والمستقبل والمستقبل عبر هذه اللحظة بينهما معًا، ما بين «آدم» و«حوَّاء» العطاء المتبادَل، النسيان المتبادَل، الصفح والمنح بلا حدود،

الغفران والتسامح بلا قيود، خريطة القادم المأمول لكليهما في هذا المشهد، حيث تختلط اللحظة باللحظة، والإحباط بالأمل، والماضي بالحاضر والمستقبل، والعدم بالخصوبة المتجددة، والموت بالمولود الجديد وكل جديد، والأخذ بالمنح والعطاء، والظلم والتجبُّر بالتسامح والمغفرة، فأصبح البرد القارس والحر السعير هما لحظة واحدة من الجنون والعقل معًا، حيث توارى الماضي بكل ما يحمل من ذكريات وآمال وأحلام مؤلمة ومأساوية، ليبزغ فجر جديد، بشمس جديدة، ونهار جديد، وألق وتوق ووهج جديد، إذ يقول الشاعر:

واخداني اللحظه المجنونه..

زعابير أمشير..

.. صهد بؤونه..

كل الماضي بيتدارى.. بتبقى النسمه سرير

فالسماء الزرقاء الصافية القلب، أصبحت أرض «آدم» التي يرتع عليها، بل وغطاءه الناعم الشفاف، والقلب الموجوع بدثار ما مضى وولّى، أصبح نافذة لزقزقة العصافير الآملة في الغد وصباحه الجديد، لقد خرجا -«آدم» و«حوّاء»- عبر هذه اللحظة خارج الزمان والمكان، لكن عبر الإمكان بالحب والعاطفة والاحتواء المعبق بالدفء الأنثوي والروحي، إذ يقول الشاعر:

ما ادري إلاَّ والأرض سما..

والسما من تحتي ملايه حرير..

قلبي شباك مفتوح في ضلوعي..

.. وبتزقزق فيه العصافير..

أنا وحبيبتي.. وحبيبتي وانا..

بره دوايرك بندور يا زمن..

لنرى هنا ارتباط اللحظة الماثلة بفعل الخصوبة «الحبل» كأن قيمتها تنسحب على ذاك الفعل المبشّر المتجدد الآمل في كل ما هو قادم، فالحبل هنا والخصوبة ليس بمعناه المتعارف عليه في ذاكرتنا الجمعية فقط، بمعنى الإنجاب، ولكن الخصوبة هنا قد ذهبت إلى ما هو أبعد كثيرًا من الإنجاب الإنساني والخصوبة الإنسانية، إلى الخصوبة الفكرية والعلمية والتاريخية والحضارية للبشر ككل، ففعل الخصوبة هنا مفردة، ولكنها مفردة متعددة وبآلاف الصفات والسمات والملامح عبر مختلف الأنواع والتصنيفات، باعتبار أن هذا الفعل الخصوبي -التجدُّد- هو الأمل الباقي لكل ما هو قادم على مختلف المستويات، وليس بحرفية المفردة وليس بمعناها القاصر في الذهنية كما هو متعارف عليه..ولذا كان تكرارها الدائم والقائم من مشهد إلى آخر، بل من لحظة إلى أخرى عبر مختلف المشاهد الشعرية بالقصيدة، كأن هذه اللحظة الآملة في الغد هي كل ما تَبَقّى لنا الآن، فبدلاً من أن نبكي على أطلال ما مضى، وأن نبكي على ما نحن فيه الآن، أن نستعد لهذه اللحظة الخاطفة التي لا نملك حقيقة سواها أملاً في التغيير على كل المستويات.

فهذه اللحظة -القلب الكبير- هي التي تملك فعل احتواء الماضي والحاضر لترسم بنا جميعًا ملامح هذا الغد الذي تملكه ولا نملكه ولا يملكه أحد سواها بما تراه، لا ما رآه السابقون، ولا بما نراه نحن، لكن بما تراه هي ملائمًا وموائمًا لها.

فهي تأخذ من عبرة الماضي، ومن خلافات واختلافات الحاضر القائم، لتقيم

بنياها على جذور هذا وذاك، دون أن تكون ممثّلة لهذا أو ذاك، اللهم إلاّ لحظتها التاريخية والحضارية والإنسانية فقط، فنحن ومن سَبَقَنا عبر هذه اللحظة لسنا أكثر من الهامش على جانبَي تلك اللحظة، أما تلك اللحظة فهي المتن والمتن الشديد البنيان.

يقول الشاعر:

واللحظه الحبلى قلب كبير..

والهوا بدموعي المكتومه منديّ

لنتوقف أمام هذه الصورة الشعرية غير المألوفة، كيف تحول الدمع إلى حبات الندى البلُّورية، وكيف أحال الهواء تلك الدموع إلى حبات من الندى؟

إذ يقول الشاعر:

والهوا بدموعي المكتومه منديّ

الشاعر سيد حجاب شاعر سلمت جوارحه بفعل اللغة، فأسلمت له اللغة زمامها طواعية، فلا تجد صورة، أو تعبيرًا نستطيع أن نقول لقد خانته اللغة فيه، أو خدعته الصورة فيه، بل اللغة المكوِّنة للجملة والصورة الشعرية لديه مرنه جدًّا، وبساط أملَسُ سهل بلا تعريجات أو عقد تستوقف القارئ أمام غرابتها، أو صعوبة تركيب الجملة الشعرية بها، يقول الشاعر:

بنعيش اللحظه المسحورة..

بتعديني البحر.. باعدّي..

روحي بتسيل بتسرسب من طراطيف يَدِّي..

ما بين اللحظة المسحورة القائمة التي يهيمان بها، وعبور البحر/ الرمز الدالّ -أيّ بحر لا البحر القائم بمخيلتنا فقط- إلى الشاطئ الآخر، لنرى كيف تهمر، وأؤكد تنهمر المفردات المكونة لتشكيل اللوحة والصورة الشعرية الملونة لدى الشاعر سيد حجاب في سطره الشعري «روحي بتسيل بتسرسب من طراطيف يَدِّي..»، ما بين اللحظة المسحورة/ والبحر/ العبور إلى الشاطئ الآخر «الرمز»، إلى فعل سيولة الروح لا ليونتها، والسيولة أقدر كثيرًا في الإنسيابية والتدفُّق والتعبير من فعل الليونة، كأنه ما بين اللحظة، والبحر، وماء البحر، والشاطئ، والروح، يتراقص فعل سيولة الروح بينهم جميعًا معبِّرًا عن جوهر وقيمة تلك اللحظة، للدرجة التي أصبحت الروح فيها تنفرط أو «تتسرسب» بين أطراف الأصابع. ما هذه القدرة الكبيرة لشاعر كبير، على تكوين الصورة الشعرية على هذا النحو البسيط العميق، الذي يُخفِي مظهره ما رسخ بجوهره؟!

لتكون عودة الشاعر إلى الحوارية الثنائية، ما بينه وبين «حوَّاء» حيث يقول على لسانها:

- ارشق زهرة عيدي الطاهره..

في ضفايرى السمرا..

بارشق بإيديًّا الزهره..

كأنني في هذا المقطع الشعري من جملته الأولى «- ارشق زهرة عيدي الطاهره.. في ضفايرى السمرا..» أما قصة «الجنيدي والحلاج»، هذا الشيخ الكبير «الجنيدي» وهذا الظمآن إلى روح الله «الحلاج» وليس بينهما وبين الله سوى العلاقة الخاصة المرتبطة به، بعيدًا عن هذا العالَم، وكيف كان موت الشهيد

«الحلاج» عبر قذف «جنيدي» زهرته المعروفة في صدر الحلاج، لتكون النهاية، الموت بالزهرة لا بالسيف ولا بالرمح ولا بالحريق الذي صُنع للحلاج.

الحب والتفاني والتجلّي والكشف وترك كل ما مضى أملاً في ما هو آتٍ، كان حلم الحلاج حتى مع نهايته بزهرة جنيدي...

والحب والتفاني والتجلّي والكشف، وترك كل ما مضى أملاً في ما هو آتٍ، هو حلم «حوّاء» مع «آدم»...

هل هو الموت الذي يبعث الحياة؟

أم هو الأمل والخصوبة التي تحيي بداخلنا ذاك الأمل المتجدد للحياة؟

فكلنا دراويش، لكن كل واحد منا يعبد الله ويقدّسه بما يعرف ويحسُّ ويشعر ويرى، يرى بفعل البصيرة لا فعل البصر، يرى بأعين القلب لا أعين البصر...

وإلا فلماذا كان فعل التسليم الكامل من الحلاج لزهرة جنيدي المميتة، كما كان التسليم الكامل من قِبَل «حوّاء» لآدم بعد رشق زهرة العيد الطاهرة في ضفائرها السمراء؟

لنرى فعل التسليم عند «حوّاء» حيث تقول:

- طير فوق جناحيني

اقطف عناقيدي..

.. فرفطني..

ضُمّ جبيني الخمري ف حضنك..

اشرب خمره عمري..

رأينا سابقًا ما أطلقنا عليه -مجازًا- أفعال الحركة، وأفعال الموت، وأفعال الأمل، وأفعالاً كثيرة تحت أسماء مختلفة، فلنرَ معًا أفعالاً جديدة تحت اسم جديد باسم أفعال التسليم لا أفعال الأمر كما أراها، حيث تقول حوَّاء:

«طير/ اقطف/ فرفطني/ ضمّ/ اشرب». فلتقولوا ما شئتم من أن اسمها أفعال أمر، ولكنها داخل هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» وفي هذا المشهد تحديدًا، وفي سياقها الشعري بهذا المقطع ما بين الحال والحالة هي أفعال تسليم لا أفعال أمر.. وتؤكد سطور الشاعر سيد حجاب هذه المقولة «أفعال تسليم» بالمقطع الشعري القادم، بعد تبادُل الحوار الثنائي بينهما «آدم/ حوَّاء».

لنرَ هذه الصورة الغزلية الصافية بينهما، حين يقولان:

اشرب خمره عمري..

– يا عمري..

ليظل حديث «حوَّاء» متصلاً بالتسليم إلى «آدم» والمنح والعطاء بلا حدود، حيث تقول:

– سلمت إليك أمري..

اغرق في بحور شهدي

الرمل ف نهدي..

بلمسة.. يتفجر ينابيع

لنرى الصورة الشعرية البديعة التي أحالت «النهد» المقفر/ الصحراء القاحلة/ الهجير/ الكثبان/ التلال/ الهضاب/ الحَرور/ الظمأ/ الرمال المتوحشة...

كيف أحالت لمسة واحدة من آدم كل هذا -المذكور سابقًا- إلى ينابيع صافية/ عذبة؟ إنها ينابيع النهد، التي تحيلنا مباشرة إلى فعل الخصوبة المتجدد...

إلى أن تهرب الدموع من عينَي «آدم» إلى الحلق، ربما هي بداية رحلة النهاية لهذه الدموع التي انتهت مرحلتها وطعمها المالح، إلى عذب النهدين وحليبهما، لتكون مفردة «الشوف» عند آدم، هي لحظة الشوف، ليس لخارجه بكل ما يحمل، بل لداخله بكل ما ينتظر، حيث يرى الوجود بديعا -كما لم يره من قبل- فماذا بعد الجمع ما بين القمر ودلالاته المعرفية المتعددة وكذلك الربيع؟

يقول الشاعر على لسان «آدم»:

الدمعه ف حلقي..

.. باغمَّض عيني..

باشوف جوايا..

قمر وربيع..

المشهد الخامس عشر:

لتعود الأغنية الكورالية إلى المشهد الخامس عشر، معبِّرة عمَّا يجيش بصدريهما وقلبيهما معًا «آدم/ حوَّاء» ما بين الحضن والضمِّ واللمِّ والحضن الوسيع، حيث تكون اللحظة الحُلْميَّة المشتهاة والمنتظرة منذ أمد طويل، ما بين الهواء والسماء والأرض المستسلمة لخطواتهما الطفولية الناعمة:

(حلمنا ضمّنا.. لَمّنا..

دوّبنا في حضن وسيع

بندوب سوا سوا..

في الهوا..

بيدوب ضلّنا – نطلع للسما..

سلمه سلمه

والغياب في غياهب اللحظة/ الحلم، والعودة إلى الرحم والخصوبة، والحلم بأن يكون العالَم والإنسانية كافة طفلاً وديعًا بريئًا ساذجًا، بروح الملائكة وجسد الإنسان، هو الحلم القائم والمراودِ منذ بداية القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة»، والذي ما زال يبحث له عن أرض وسماء وفضاء وروح طفل، هو ذاك الحلم الذي يبحث عن الإنسان ثم الإنسان في كل مراحله المختلفة، ولكنِ الإنسان الإنسان، بكل ما تحمل الكلمة من معانٍ نبيلة وقيم إنسانية، ليعود الشاعر إلى حالتَي العطش والعُرْي الخارجة عن نطاق لحظة الحلم القائمة، ليكونا معًا حتى في هذه اللحظة الدالّة على الاحتواء والتوحُّد، والبحث عن هذا الطفل/ الحلم/ الفجر/ الأمل/ اللحظة، إذ يقول الشاعر على لسانهما معًا:

نتزل للأرض المستسلمه..

نحضنها نضيع..

يضحك طفلنا..

والعالَم يرجع طفل وديع)!!

– عريان..

– عريانه عطشانه..

عطشان

المشهد السادس عشر:

ينبثق الحلم المراد من بين براثن الواقع رغم مرارته وآلامه، هكذا يتحدث المشهد السادس عشر من القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» مؤكدًا أنه على نفس الأرض، ونفس السرير، ونفس المكان بكل حيثياته وجغرافيته لا زمانه، يولد الحلم من جديد، الحلم الذي يضمُّ الجميع بين جنباته، في حالة من الذوبان وتحقيق الأماني والآمال التي كانت -يومًا- مستحيلة، يقول الشاعر:

على نفس سرير أمِّنا

على نفس الأرض اللي بتشرب دمِّنا..

حلمنا ضَمِّنا..

وطلعنا عرايا.. ندوب في الهوا والغنا..

ونزهزه سوا سوا.. زهر المنى

الحلم غير المهادن، غير المستسلم، غير المستأنس، هكذا يكونون هؤلاء المضحُّون بأنفسهم وأرواحهم وأفكارهم وسعادتهم لرسم لحظة السعادة والأمل على وجوه الجميع، فهم تلك الريح الوثابة/ جرحى حلم الحرية/ لحظة النور المنتظَرة/ بؤبؤ النور الشحيح البادي خلف عتامة السحابة الداكنة/ سنابك الخيل في الكرّ لا الفرّ/ وهج اللحظة/ صهد جهنم/ نعيم الفردوس الأعلى من الجنة/ لحظة الخصوبة المرتجاة/ بردة تشكيل الوجود/ صهيل الواقعة/ صلابة برد الزنازين بالعظام الفتية/ الماضي/ الحاضر/ أمل القادم/ ليل الغربة/ غربة الوصل/ جحيم الانتظار/ أمواج الذكرى الآسنة/ بؤرة التكوين/ سفر الثورة/ ضحكة النهار الوليد... كل

هذا وأكثر يراه الشاعر سيد حجاب تحت مظلة واحدة لا تتغير، وهي مظلة «إحنا»...

هؤلاء الذين تَحَمَّلوا الكثير -وما زالوا- لحصولنا على هذه اللحظة من تاريخ الوجود والحياة، كم كانت تلك الضريبة الغالية التي حُصِّلت من سنواقم ودمائهم، وأفكارهم، وحيواقم المختلفة. يقول الشاعر سيد حجاب:

إحنا..

روح الريح البريه..

أنَّات مجاريح الدنيا..

حلم الحرية..

تاج الشمس الوهَّاج..

طيف القمر الرجراج الخافي..

أسى أمواج الذكرى..

سنابك أفراس الأيام العُوج..

الماضي..

.. المستقبل..

جوًا اللحظه الحبلى ممزوج..

ليل الأبنوس..

وفار العاج..

وهج اللحظه..

من صهد جهنم..

وروايح الجنه.. منسوج

لنرى معًا كيف أن تلك اللحظة المنسوجة بطرفَي السُّدَى واللُّحمة، ما بين صهد جهنم وروائح الجنة في ثوب واحد، فما لون وشكل وطعم هذا الثوب لتلك اللحظة؟

تلك اللحظة الخصبة العامرة المسكرة ما بين ما جرى وما يجري، وما هو منتظر، لندور في أحشائها باحثين عن وجودنا فيها، عن جواز مرورنا بها، عن مقاعدنا الممكنة وغير الممكنة بين جنباتها، وقد سكرنا في طوقنا بها سكرتين، سكرة البحث عنها والأمل فيها، والتشبُّث بثوانيها ودقائقها، بزمانها ومكانها وملامحها وسِمَاتها، وسكرة الماضي بمآسيه وكوارثه وهمومه وأحزانه، وتقلباته بين نارين لا بارد بينهما، حتى أصابتنا تلك الدهشة/ اللحظة بالخرس والسكون والهمَدان، والخضوع والانكسار، والانحناء حتى في لحظة نومنا، عسانا نجد مرقدنا الأول في بطون أمهاتنا الأرض.

كما يقول الشاعر:

اللحظه الحبلى.. واخدانا..

جوه حشاها بندور

عمرنا بيدور في فراغ صافي مخمور

عشنا نشرب كاس الماضي..

.. والكاس فاضي..

ومكسور!!

ولسَانَنا من خمر الدهشه معووج!!

وتظل اللحظة، هي تلك اللحظة المأمولة، التي أفردت مكانها بين جوانحنا وغرست بدواخلنا القاتل والمقتول، الظالم والمظلوم، الخير والشر، الحق والباطل، القبح والجمال، العتمة والنور، الخطوة الحرة، والسور الشائك، الفضيلة والزهد، والشهوة الجامحة، النار والجنة، الفرحة والحزن في ثوب واحد نرتديه، هي تلك اللحظة الساكنة بنا، والمسكونون بجوانحها وبين جدرانها، فنحن شيوخ الخمارة وأولياء الكنيسة، ودراويش المعبد، ورهبان المساجد، وأحبار بيوت الله.

يقول الشاعر:

اللحظه الحبلى على لساننا المرور بفور..

العتمه.. النور.. في كياننا..

الخطوه الحره.. السور الشوك

الشهوه الجامحه حصاننا..

.. النار.. الجنه.. محاوطانا..

الزهوه.. الفرحه مآلمانا..

يؤكد الشاعر والأمل في تلك اللحظة الوليدة المكتنفة في عالَم الغيب البعيد ما زال يحبو بين ناظرية، أنها -اللحظة- قادمة قادمة، كأنها البشارة، قادمة وهي تحمل بين كفّيها زيت المسيح، ورغيف محمد، وسفينة نوح، وحكمة لقمان، وصبر

أيوب، وصباح مريم، وكفّي عيسى، وعلوم الخضر، وقارب موسى، هي قادمة قادمة، كنسمة هفهافة تداعب أوراقنا الخضراء، تربِّت على أكتافنا، وتمدهد عقولنا وأفكارنا، وتروي ظمأنا الطويل، هي قادمة قادمة، ربما هي في طور الخلق والتكوين بين جلودنا تكون، وبين شراييننا تسري، ألا تسمعون صوت نبراتها في دمائكم الذكية؟

يقول الشاعر:

النسمه السارحه..

في غيطاننا الطارحه..

تروى في شراييننا الشرقانه..

عنقود..

لسه بيتخلّق جوانا..

ريقنا معقود..

المشهد السابع عشر:

عبر هذا السطر الشعري، وهذه الصورة الشعرية اللافتة «الدنيا بتتفتفت فينا..»، الجامعة الشاملة لمعنى مفردة «الدنيا» لو نتخيلها معًا، أن حالة التفتُّت هذه تعني الإنسان والحيوان والطائر، والهواء والسماء والأرض، والزمان والتاريخ والثقافة والحضارات المتعاقبة، والموت والوجود، وما بينهما، وما بعدهما من بعث، المأساة، الملهاة، العبث الآدمي والملكي والسلطاني والكهنوتي، منذ بدأ الله الكون، وبسط

الأرض، ورفع السماء، ونصب الجبال، وسيَّر الأفلاك والأنهار والبحار، ونفخ نفخته النورانية، وقبضته المشيئية، فكان آدم، لتخرج من بين ضلوعه «محبوبته» حوَّاء، منذ هذه البداية وحتى هذه اللحظة الآنيَّة التي نحن بصددها بكل ما تحمل بين جوانحها على مختلف المستويات، عبر هذه الجملة الشعرية فقط التي بدأ بها الشاعر هذا المشهد الشعري وهو يقول: «الدنيا بتتفتف فينا..».

مع تأكيد مفردة «الدنيا»، ولم يخصِّص الشاعر شيئًا محدَّدًا بهذه الدنيا، ولكن ترك المفردة مطلقة، وعبر إطارها العام «الدنيا» بكل ما تحمله هذه المفردة من دلالات عدة، في أكثر من منحًى وزاوية...

يقول الشاعر:

الدنيا بتتفتف فينا..

نلملم كسر الكون المهدود..

أيام.. وشهور..

وسنين.. ودهور

التواريخ المقبوره تصحا..

يصحا الممكن.. والمحظور..

حية حوا..

.. خطيّة آدم.

دمَ الأخَ المهدور..

صرخه قابيل القاتل..

رعشة أوديب الزاني..

سمسرة الكهنه.. وخيانة السر المستور

في البر الشرقي احنا..

والنيل بيننا وبين البر الغربي..

والموت منجل بيطوّحنا..

يغسلنا دمع إيزيس..

ومن السطر الأول للمشهد الشعري «الدنيا بتتفتفت فينا..» لم تكتفِ الدنيا بطرح كل واقعها الأليم الآنوي فقط، بل كل واقعها الماضوي أيضًا، حتى إن الأموات ودماء المظلومين «دم هابيل/ دموع أُوديب/ خطيَّة آدم»، الماضي بكل ما يحمل في صحوته وإفاقته في وجه هذا الحاضر «المتفرج» لتأكيد البطولة المفردة لهذا النجم الذي لا يماثله أحد، «الموت»، وهو كمنجل الفلاَّح المسنون الحادِّ الذي يحشُّ به ما يحشُّ من زراعات دون أن يفرق بين كبير وصغير، وغني وفقير، وعالِم وجاهل، وظالم ومسالم، ومفكِّر ومهرِّج، في تطوحاته من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، دون تفرقة بين هذا وهذه وذاك..

حتى تكون تلك الدموع السماوية البيضاء كنتف الثلج الصغيرة، هي ماء طهارتنا وغُسلنا الأخير من كل ما نحمل بين جنباتنا من دماء الماضي ودموعه، وآهات الحاضر وأحزانه الفاجعة، عبر تلك الدموع الملائكية لإيزيس، كأن تفانيها وتضحيتها ومحاولاتها التي لا تنتهي لم تكن لإنقاذ أوزوريسها فقط، بل للملايين

منه ونحن منهم، وقد نالت منّا دموعها فحانت لحظة تَطَهُّرنا وخروجنا من القبو المظلم لأنهار الدماء والمآسي المتدفقة عبر التاريخ الإنساني ما بين الماضي والحاضر معًا...

لتكون لحظة تَطَهُّرنا هذه، هي بداية -جديدة- للوجود الإنساني، ما بين الحبو والدبدبة والسعي، طفولة جديدة، وخصوبة جديدة ترسم مراحلها الأولى في عالَم جديد لا يعرف -بعد- لون الدماء، وطعم الآلام والمواجع، وخيانة الأصدقاء والرفقاء، والكهنة والقديسين والأحبار... هي بداية الوجود إذن تلك اللحظة العابرة المقيمة بداخلنا في أروقتها الجديدة.

نرجع نحيي.. وندبي.. ونربي..

ومن تاني نعمّر مطارحنا..

من اللحظة الآتية لا الآنيَّة، يعود «آدم» أو الشاعر، أو كلاهما معًا إلى اللحظة الماضوية مرة ثانية، في إحدى يديه الأمل والورد والغد المنتظر، وفي الأخرى الماضي بكل ما يحمل من هموم ومآسٍ وجراح بعضها لم يندمل بعد. هل هي مصادفة الحاضر المشحون الممتلئ عن آخره بتلك الانكسارات والإحباطات المريرة...؟

تلك المصادفة لهذا الحاضر التي جعلت الأخضر واليابس معًا في يد واحدة، والخير والشر، والحق والباطل، وأغانينا المترنمة بما هو قادم والمختلطة بدماء شهداء قنبلة هيروشيما الذرية، ورقابنا التي تبدو كأنها متطاولة البنيان والرفعة، وقد علقت بها دماء ياسين معشوق بهية، الذي قتلته الرأسمالية ممثّلة في الباشا الكبير الإقطاعي، كما تصوِّر الحدوتة الشعبية المصرية، ودم يسوع المخلِّص للبشرية الذي خانه

حواريُّوه علانية أمام الجميع.

ليس هذا فقط، بل يظلُّ فعل العديد والندب على ما مضى، وما تحمله تلك اللحظة الماضوية المتكررة من عصر إلى آخر، حتى أكلت وشربت ونامت على بساط حاضرنا لا ماضيها المغترب فقط، مشاركة لنا في يومه وأمسه وشمسه وقمره ونجومه وأرضه، وكل ما يحمل، كأنها لحظة ماضية قائمة ومتجددة ولا تنتهي بنهاية عصرها، بل تتبدل وتتلون وتتغير، وكل يوم ترتدي لنفسها قناعًا جديدًا لا يتغير في خيوط نسجه سوى الزمن فقط، وتظلُّ أصول الثوب ثابتة من زمن إلى آخر، ومن طاغية إلى آخر، ومن خائن إلى آخر، ومن ظالم إلى آخر.

من سيناء الطيبة الأم الرؤوم الحانية، سيناء المصرية المصرية لا المشتركة، إلى دير ياسين وتلك المذبحة العبثية الفوضوية التي لم يشهد العالَم الإنساني مثيلاً لها في الساعة الثانية من صباح ١٩٤٨/٤/٩م، وقد علّق قائد وحدة الهاغانا على وضع القرية المنكوبة في ذلك اليوم بقوله:

[كان ذلك النهار يوم ربيع جميل رائع، وكانت أشجار اللوز قد اكتمل تفتُّح زهرها، ولكن كانت تأتي من كل ناحية من القرية رائحة الموت الكريهة ورائحة الدمار التي انتشرت في الشوارع، ورائحة الجثث المتفسخة التي كنا ندفنها جماعيًّا في القبر].

يقول الشاعر:

صدفة غشيمة..

حدفتنا هنا وف أيادينا..

أغانينا.. ورماد هيروشيما..

وف رقابينا..

دمك يا ياسين.. يا يسوع

يا سينا..

.. يادير ياسين..

عبر ثنائية التضادِّ في المعنى والفعل يأخذنا الشاعر سيد حجاب إلى سنوات القَحط التي علقنا برقابنا عبر طواحينها، باحثًا عن ملجأ آخر، وملاذ آخر للتطهُّر غير دموع إيزيس، باحثًا ومترنمًا وجاثيًا على ركبتيه مخاطبًا هذا النيل الخالد، عسى أن تكون لحظة تَطَهُّرنا وخروجنا من ذواتنا المفرغة، وأنانيتنا المتحكمة فينا، على يد النيل ومياهه الطاهرة الذكية، ما بين «الطهر/ العهر/ الرعب/ الحب/ الخصب/ الموت»، مناشدًا وراجيًا هذا النيل أن يكون قِبلتنا الخيِّرة عبر كل ما نعانيه في حيواتنا وآمالنا المنكسرة المحبطة، ونحن نبحث عنَّا، ونحن فينا ولا نجدنا، قد يكون تَطَهُّرنا عبر مياه النيل، هو الواجهة التي من خلالها نجدنا، ونعثر علينا، عبر جثث أفعالنا وطباعنا ودِماء خيانة بعضنا الدائمة لبعض، عسى أن نجدنا فنكون، قبل أن...

يقول الشاعر:

يا سنين الجوع..

دايره الطواحين بينا..

واحنا اتعلقنا في الطواحين..

يصرخ فينا القلب الموجوع..

بالطهر.. العهر..

الرعب.. الحب..

الخصب.. الموت

اغسلنا يا نيل الفيضان

حنِّينا بدمّ الطمي..

قلوبنا بتصرخ فينا بعزم الصوت

غرّقنا يا ابو حضن حنون

مجنون.. طول عمرك..

.. يا حصان الشوق اللهفان..

اروينا يا نيل اروينا اروي..

خلينا نكون..

وهنا نتوقف مع مجموعة من المفردات والأفعال في ثوبها الجديد، للمرة الثانية ليس المقصود بها هنا مفردات أو أفعال الأمر فقط، بل دعونا نطلق عليها مفردات وأفعال التحفيز لهذا النيل التاريخي الرائي/ المستمع/ المحوقل/ الإنسان، حين نلتفت إلى مفردات وأفعال التحفيز هذه للنيل وللنيل فقط فإننا نرى منها «فجّر/ خلّي/ طفّي/ نسِّينا».

لنرى مسافة كبيرة وشاسعة ما بين المفردتين «فجّر» و«نسِّينا»، ففي المفردة الأولى نحن أمام لا أقول فعل خصوبة فقط، وإنما نحن بصدد توليد، تجديد،

اكتشاف كنه غير مرئي ولا معلوم، الرحيل بما هو قائم لِمَا هو قادم، هي لحظة الأمل في الغد، واليوم، والعام، والأرض، والسماء، والقمر، والجيل القادم بأسره، بل والأرض بما تحمل على بساطها من حياة، في حين نجد أن المفردة «نسِّينا» هي مفردة أو فعل يبحث عن مفر ليواري به جثة وسوأة تلك الذاكرة بكل ما تحمل من جراح ماضوية كانت، وربما ما زال بعضها أمامنا إلى الآن.

وما بين المفردتين يكون الأمل/ الرمز/ الدالّ ممثَّلاً في هذا النيل للتطهُّر الأخير من كل ما تحمل جلودنا من أدران الماضي، عسى أن تتغير الألوان القاتمة والباردة إلى ألوان دافئة وفاتحة لشهية الوجود، عسى أن تطفئ هذه المياه الذكية للنيل هذا الحنين الجارف للحظة الميلاد الجديدة، التي قد ننسى عبر مخاضها كل ما مر بنا من ثورات أنين مكبوتة بدواخلنا الساكنة المتخرصة...

يقول الشاعر:

فَجَّر فينا فَجْر الأمل الحر المكنون..

خلّي لنا الكون..

اللي مالوش لون..

حفلة ألوان

طفّي حنينّا

نسّينا أنينّا..

ما هذه البلاغة في تصوير مدى الصعوبة الكبيرة والمتنامية باستمرار في الوصول إلى لحظة الوليد/ الأمل/ الفجر/ اللحظة/ المنتظَر/ التجدُّد/ عبر فعل

الخصوبة الإنساني المظهري شكلاً، والمتعدد الدلالات معنويًا وإيحائيًا؟ إلى هذه الدرجة تكون الأمنية والرجاء، في وصول هذه اللحظة المرتجاة ما بين تلك القضبان المفتولة للزنازين الإنسانية، التي قد تكون بالفعل هي الزنزانة، والتي قد تكون هي زنزانة الجسد والشهوات والرغبات والنزوات ذاتها، والتي قد لا تكون هذا ولا ذاك؟

إذ يقول الشاعر:

ارمي البذره في سنيننا..

زهزه بساتيننا..

.. وخلّي إيدينا تطول..

من بين قضبان زنازيننا المفتولة..

زهر الأمل المجهول..

في هذا المقطع الشعري القادم الكثير، من اللمحات الفنية والتصويرية والتعبيرية التي لا بد لنا من الوقوف أمامها كثيرًا...

ففي أجواءٍ أقربَ ما تكون إلى أجواء العدُّودة المصرية يكون هذا المقطع الشعري، حيث يتراوح بين ما كان وما هو كائن، استشرافًا لما هو قادم، وذلك يبدأ بتأكيد المفردة الرئيسية المتمثلة في هذا الحاضر عبر مفردة «إحنا» المكررة بالسطر الشعري الواحد مرة للتأكيد على أننا -لا أحد غيرنا- الآمال الحية المتجددة رغم هذا اليأس القاتم القابض على القلوب والأعناق، والكمال لهذا النقص الوجودي الكائن، ليعود الشاعر إلى جراحه المفتوحة منذ بداية القصيدة

وحتى هذا المشهد متذكرًا هذا الماضي بكل ما يحمل من آثام وآلام مؤكدًا أننا لسنا قلب هذه البحور العريضة لهذا الماضي، ولسنا الفعل الفاعل بها، لكننا تلك الشطآن التي تلملم وتحيط من كل ناحية بهذه البحور الآثمة لهذا الماضي -كالشطآن- حتى لا تمتدّ وتسري بلا حدود، فتأخذ في طريقها الأخضر واليابس معًا دون تفرقة.

بل نحن تلك الرمال المحيطة بها عبر شواطئها، ورمال القاع التي سكنت ونامت على حباتها الذهبية كل أوجاع هذا الماضي وآثامه.

يقول الشاعر:

دا احنا يا نيل الفيضان.. إحنا..

إحنا لدنيا اليأس آمالها..

واحنا لدنيا النقص كمالها..

الماضي بحور سودا..

واحنا شطآنها ورمالها..

ما بين الأمل ومراودته للنفس الإنسانية، والخوف والتوجُّس من صفحات تاريخ الماضي بما سطرت ووشمت ولطخت، يظل الحلم -رغم كل شيء- هو اللحظة المرتجاة والباعثة على الأمان والطمأنينة للروح البشرية، وقد أوجز واختزل الشاعر سيد حجاب هذه اللحظة بسطور شعرية دالّة وموحية ومؤثرة في النفس الإنسانية، إذ تعبر إلى الغد من الحاضر فوق جُثّة هذا الماضي الذي أغلق علينا الكثير من نوافذ الروح في انبعاثاتها وطوقها الأثيرى للحرية والانطلاق، ما بين الأرض «السراية» والقمر «المراية» حيث تفتح شبابيك الروح الإنسانية على مصاريعها،

تلك الشبابيك التي أغلقها الماضي عبر فعاله ومآسيه، وجرائمه وزيفه، وخداعه وبهتانه، للهواء المتجدد، الهواء الرمز الدالّ، بحثًا عن التغيير، لخلق روح جديد وثّاب آمل في غده ولحظته، كما يقول الشاعر:

من ضحكة روحنا. الدنيا..

تشوف سكتها..

وترقص ضحكتها..

تبقى الأرض سرايه..

والقمرايه مرايه..

وهوا الاحلام الجايه..

يفتح شبابيك بحريه..

أحزان الماضي سَكّتها

ما بين مفردتَي «سَيِّل» و«اطلق» تتسارع وتيرة الخطاب الشعري في ندائها المكرر لهذا الرمز التاريخي، رمز الارتواء، وهنا يكون الارتواء بمعناه الشامل والجامع، لا الارتواء من حالة الظمأ فقط، فنحن في حالة ظمأ متنوعة ومتشابكة في كثير من الحالات والإحالات عبر التاريخ الإنساني كله، الخطاب الموجَّه إلى النيل لتسييل برودته ونسماته الهفهافة بشراييننا، ليكون الماء الحرية بالزنزانة، والحقُّ أمام الباطل والزيف، والقطرات المنسابة لحلوقنا الشرقانة والمتشققة ممًّا عاشته وعانته ورأته وسمعته، لم يعُد لدينا سوى قطراته النديَّة لحياتنا، في صيف بؤونة الطويل كدهر علينا جميعًا، فدعها تَسِلْ بين جوانحنا وعروقنا ودمائنا، ولحظاتنا

المسروقة أمام أعيننا التي لا نرى بها، وآذاننا التي لا نسمع بها، وقلوبنا التي سكنت عن الوجيب، دعها أيها النيل العظيم قطراتك تحيَ بداخلنا ما تَبَقّى لنا، عسى أن يكون فيها الغد المنتظَر بكل ما يحمل لأولادنا وأجيالنا القادمة، دعها أيها النيل، دعها...

كما يقول الشاعر:

سيِّل فينا يا نيل الفيضان سيِّل..

اطلق ريح الحريه البريه ف وديان الزيف

النسمة الصافية ف ليل الصيف..

قمر الشوق النادي..

ينادي الأرواح الشرقانه..

المشهد الثامن عشر:

في هذا المشهد الشعري الثامن عشر والأخير، من قصيدة «اتنين في العتمة»، يستدرجنا الشاعر سيد حجاب إلى حالة جديدة وفريدة، هي حالة المخاض للحظة المرتقبة والمرتجاة، لحظة محاولة التوازن وعدم السقوط، ما بين الموجة الطامية/ الموجة الدامية، ما بين الطمي دلالة الميلاد والوجود، ونفس الموجة ولكن الدامية/ الدموية/ الحارة/ المعتمة.

ما بين البرد والحرّ، والزمهرير، وجحيم سَقَر، تتخلق تلك اللحظة، ما بين لحظتي السمو «بالسماء» والهبوط «بالأرض» باختياراتنا المؤسسة على الشهوة

والرغبة والتروة، لتكون بداية التزول لاكتشاف ولمس الحقيقة الكائنة عبر دروبنا الملتوية العرجاء العمياء، بحثًا عنا لا عن الآخر، وما بين «حفيف الشجر/ أنين الشواديف/ النسمة/ الهمس/ ندى الفجرية البكر/ طلوع الزرع البدري/ هسيس الطينة الخمرانة/ السَّحَر/ السِّحْر/ البحر/ شراع الرجفه الأسيانه».

يا لطول هذه الرحلة المجهولة وغرابتها، بين كل ما ذُكر سابقًا! هل هي رحلة ميلاد اللحظة الجديدة المغايرة؟ هل هي رحلة الهبوط الأول والدهشة التي عقدت الألسنة فلم تنطق...؟ هل هي رحلة البحث عن الذات الإنسانية بين ركام الوجود المتبقّي؟

نحن أمام حالة حركة لا حالة سكون: «الناي/ الشواديف/ حفيف الشجر/ طلوع الزرع/ الهسيس/ الهمس/ الندى/ الطينة الخمرانه».

نحن أمام رحلة الميلاد الأولى لهذا الغد المرتقَب، واللحظة الأولى لهذا الجنين/ الطفل/ الشابّ/ السماوات/ الأرض/ الماء/ البحار/ الأنهار/ الوجود... الجديد في ثوبه الأول ويومه الأول، ولحظته الأولى، ورؤيته الأولى، وحلمه الأول، ونظرته الأولى إلى عالَمه الجديد ما بين «مرارة الحكمة» و«براءة الدهشة» التي عقدت الألسنة.

يقول الشاعر:

واحنا بنحاول نتوازن على حدّ السيف..

والموجه الطاميه.. الداميه..

واخداانا..

طالعه بنّا ونازله على هوانا..

وبتفتح سكتنا العميا..

بندوب في حفيف الشجر الطالع..

في أنين الشواديف..

النسمه.. الهمس..

ندى الفجرية البكر..

طلوع الزرع البدري..

هسيس الطينه الخمرانه..

السَّحَر..

السِّحْر..

البحر..

شراع الرجفه الأسيانه..

طراطيف طراطيفنا..

تحسّس على درب الرحلة المجهوله

تفتح أبواب الشوق المقفوله..

تدوق ألوان الطيف..

تسبح..

تسرح

بجناح اللهفه النشوانه

ترقص على نغم الأفلاك الطاهره

وتاخدنا مرارة الحكمه..

.. لبراءة الدهشه!!

وما بين لحظَتي الرعشة والوحشة تكون لحظة التوحُّد والتكامل، وعودة «حوَّاء» إلى حصنها وضلعها المكين من «آدم» لتكون لحظة الميلاد والأمل والفجر المنتظر، المنتظرة عبر مختلف مشاهد هذه القصيدة الشعرية «اتنين في العتمة» الباحثة بين خلايا الوجود والتاريخ الحضاري والإنساني كافة عن تلك اللحظة، ما بين معادلات الخصوبة، والإحباط والانكسار والخضوع والمهانة والانصهار والتماهي عبر هذه الأجواء العدمية الكابوسية، مع تلاحُق الصور والمشاهدات المتعددة للمآسي الإنسانية عبر التاريخ الإنساني كله، دون التمييز بين لون وعِرق ودين، وصولاً إلى هذه اللحظة، وهذه اللحظة الآملة المرجوَّة، هذه الشمس للغد الذي نأمل أن يكون بساطه النورانِيُّ يطول الجميع، ويدخل الدفء بقلوب وصدور الإنسانية، بعد حقب متعاقبة من الزمهرير والصقيع الذي تَأَكَّلت منه العظام، وخارت لهوله الجلود، وتجمدت الدماء في العروق، هي اللحظة التي نأمل ونرجو ونستحثُّ وصولها، وقد حان ميلادها الآن.

كما يقول الشاعر:

وتاخدني بكارة الزهره

لجنون الرعشه..

نصرخ م الوحشه..

.. نتوحد..

يصرخ في حشانا..

مولود عريان

عريان على صدر الأرض الأم العريانه

أرض الإنسان.

(١٩٨٥-١٩٦٧)

من ديوان «نُصّ الطَّريق» (١٩٧٥)

قصيدة «نُصّ الطَّريق»

المشهد الأول:

أَوَدُّ -بدايةً- أن أتوقف أمام هذا العنوان الشعري للقصيدة «نُصّ الطَّريق» للعديد من الأسباب، ربما أبسطها التعدُّد الدلالي لهذا العنوان الموحي، فنحن أمام منتصف الطريق، منتصف طريق ماذا؟

ما بين اليمين واليسار؟ ما بين التحرُّر والتبعية؟ ما بين الظلمة والنور؟ ما بين الموت في الحانة والموت على أعتاب المساجد؟ ما بين الحرية والقمع؟ ما بين لحظتَي الوصول وعدم الوصول إلى هدف منشود أو غاية غير معلومَين؟

فهذا العنوان «نُصّ الطَّريق» يفعل بنا ما هو أكثر من ذلك من معانٍ ودلالات إلى ما شاء الله، فقد انتصف الطريق ما بين الحق والباطل والخير والشر، والجنة والنار، وأهل الجنة وأهل النار، وجلسنا معًا مجلس أهل الأعراف، فلا تَذَوَّقنا نعيم الجنة، ولا أُغلقَت دوننا أبواب جهنم!

هذا العنوان «نُصّ الطَّريق» أجلسَنا بجميع تصوراتنا وتخيلاتنا وتوهماتنا طبقًا لذاكرتنا المعرفية الوسيعة والضيقة منها ما بين بين، ونحن -جميعًا- بينهما...

ليظل السؤال «العلّة» لا المعلول الذي يطرح نفسه علينا وهو:

بندقية الخفراء في الاتجاه اليمين لمنتصف الطريق، أم في الاتجاه اليسار لمنتصف الطريق؟

هل بندقية الخفراء في منتصف الطريق ذاته فلا يمين ولا يسار، وكلتا الوجهتين أمامها وخلفها وعن يمينها ويسارها بندقية الخفراء...؟

ربما هذا وأكثر، فالجملة مُعلَنة وصريحة وواضحة المعالِم، وغير واضحة الوجهة، فهي عامَّة ومطلقة، ورصاص مدادها ينال من الجميع دون استثناء، إذ يقول الشاعر:

(نُصّ الطَّريق..

وبندقية الغفر)

هل نحن بصدد تلك اللحظة الفارقة التي يبحث الإنسان فيها عن ذاته الحقيقية بين آلاف الوجوه والأقنعة الكثيرة التي يتناوبها، ما بين لحظة وأخرى، ليكتشف زيف كل الأقنعة من ناحية، ومن ناحية أخرى تضيع وتتماهى هذه الذات الإنسانية عبر أقنعتها المتعددة، فلكل قناع جزء من ذات الإنسان، حتى نصل في نهاية الرحلة للبحث عنَّا فلا نجدنا بين كل هذه الأقنعة؟

وبيننا وبين رصاصة الرحمة قيد أنمله، وربما أقل كثيرًا..

هل فات أوان الرجوع والعودة، الرجوع والعودة في أشياء كثيرة على المستويات الإنسانية والفكرية والآيديولوجية والاجتماعية والنفسية والـــ...؟

هل فات أوان استكمالنا الرحلةَ، أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من لحظة اللا عودة، واللا رجوع، واللا تواصل، واللا رحمة أيضًا؟

نحن -وأؤكد- نحن جميعًا في مفترق الطرق، وليس أمامنا سوى بندقية أو بنادق الخفراء جميعهم، هل نملك سوى عودة الذاكرة إلى ما كان؟

وربما عبور الذاكرة إلى ما سيكون؟

يقول الشاعر:

أنا..

لا انا نبي له معجزه وآيه

لا ملك عرش وسرايه

لا..

ولا محاره في محيط غويط

بلا بدايه.. ولا نهايه..

لا إله سليط

عبر خمس لاءات متنوعة، ولا تسكن في منتصف الطريق المخضوضر اليانع، المتحكم المتسلط القادر، فلا هو نبي يحمل رسالة ما، إلى قوم ما، ولا هو ملك ذو عرش وصولجان وقصر عالٍ وحراسة خاصَّة وأُبَّهة ومترف في النعيم، وسلطان لا حدود له، لتنفيذ أوامره وتعليماته، ولا هو محارة تحمل بين ضلوعها حبات اللؤلؤ في بحر لا نهاية لحدوده، ولا هو إله متغطرس متجبِّر على رعاياه من العبيد لا العباد...

فما الذي أوقعه في تلك المصيدة غير القدرية، في منتصف الطريق، وليس أمامه وخلفه، وعن يمينه وشماله سوى بندقية الغفر؟

يقول الشاعر:

بسيط أنا..

جوايا ذكرى..

وشوش حجر..

بيوت بشر..

شجر عيون غجر..

غايه لا علامه.. لا..

رحايه.. ياه..

دوامه..

ياما درت بين الحلم والسكون:

أكون.. ولا أكون

النصل مسنون..

رغم البساطة التي تبدو على ملامحه والمعبَّأة بالفحيح المتلوِّي، عبر كل ما مر به، وما رأى وسمع وأحسَّ به، رغم قاطرة الذكريات الحجرية التي يجرُّها على قدمين من زجاج وهو يسير من مكان إلى آخر، والتي لا تشي بفعل البساطة، بفعل التحنان والعاطفة، من خلال تلك الوشوش الحجرية التي لا يبدو من سماقا الروح الإنسانية في لحظتها أو لحظاقا المختلفة، بل إن مفردة «التحجر» من البيوت إلى البشر، ومن البشر إلى البيوت، ولم تعُد مفردة التحجُّر هنا بمعنى الصفة فقط، بل أصبحت بمعانٍ كثيرة منها الحسُّ والروح والوجدان وكل ما هو إنساني، فقد فقدت البيوت والبشر معًا آدميتها وإنسانيتها، ولنلاحظ عبر هذا السطر والجملة الشعرية الرائعة حين يقول الشاعر:

شجر عيون غجر..

كأن الشجر الذي نهفو إلى ظله الظليل لنركن إليه، لنجد متَّسَعًا لنا للراحة والهدوء، والسكينة والتأمُّل، قد أصبح عيونًا رادارية للمراقبة والمتابعة والتلصُّص، بل وكشف خفايانا الروحية والجسدية، عبر تلك الأعين الشجرية الغجرية المشروعة اللامعة الصاعقة اللاقطة.

لنعود مع الشاعر، كأننا في حفلة من حفلات الزار المعروفة في بلادنا، في حفلة من الضَّياع والتيه والبحث عن هوية غير معلومة، وربما البحث عن أشياء لا ندركها ولا نعرف لها اسمًا ولا لونًا ولا طعمًا ولا رائحةً، ما بين الغاية والرحاية، والعلامة والإشارة، تكون الدوامة المهلكة في رحلتنا بين الحلم والسكون، والرؤية والعمى، والتوقُّع والتخيُّل والانتظار والأمل، لتظلَّ هذه الرغبة الدفينة بداخلنا تعوي بأسنانها الحادَّة بين أن نكون، أو لا نكون، ونحن بينهما نعارك جنود العدم لنبدأ صفحة الوجود، نعارك موتنا فينا، لينهض وجودنا الدفين بداخلنا منتصبًا على جُثَث عدمنا الحيّ بداخلنا.

المشهد الثاني:

ما تلك اللحظة الغريبة المدهشة المرعبة المربكة، التي أصبح فيها الموت بعيدًا جدًّا عن متناول أرواحنا الهشَّة، بل أصبح أمنية بعيدة المنال والتحقُّق، وأيّ موت هو؟ «الموت الحنون» حين يصبح الموت حنونًا، وأؤكد حنونًا، فما هذا الطريق الذي نقف في منتصفه في حالة من الجنون والعبث ليكون الموت المحفوظ في مكان ركين أبعد من مجرَّد أحلامنا في تَحَقُّقه لنا؟

هل وصلنا إلى لحظة ما بين الوجود والعدم، فلا حصلنا على الوجود الذي نبغي، ولا نملك حق الحلم بلحظة موت تعفينا مِمَّا نحن فيه، فأصبح الوجود -لنا- موتًا مكرَّرًا في كل ثانية نزعم فيها الحياة، وأصبح الموت حلمًا واحدًا غير مكرَّر وغير متحقق لنا؟

يقول الشاعر:

الجنون الموت في آخر الطريق..

مكنون

وانا هنا ف نُصّ الطَّريق مجنون..

هل أصبحنا وأمسينا وتواكلنا جميعًا في طريق اللا عودةَ؟

أي قراءة لهذا الواقع المرير منذ عام ١٩٧٥ حتى الآن، لتظل القراءة كما هي لم تتغير منذ ما يقرب من خمسة وثلاثين عامًا حتى الآن؟ والقراءة قائمة وحية وطازجة وبكر لواقع هو أقرب ما يكون إلى نسخة كربونية ممَّا يتحدث عنه الشاعر سيد حجاب، هذا الصوفي المتأمل المتفلسف رؤية وكشفًا واستشرافًا لهذا القادم -الغول- من حولنا، وهو ينهش في جلود وعظام الجميع، الإنس والطير والحيوان والطبيعة والفكر والأرض والسماوات والجبال والبحار والأنهار، والعصافير والبلابل والـــ...

حتى تماهت الأشياء جميعها -بما فيها نحن- من حولنا، فأصبحت: «العتمة/ البريق/ نبالة العدو/ خيانة الصديق/ الهشة والحب/ الوداعة والرعب/ البراءة والثمن/ طهارة البكارة/ الدناءة والعفن/ مرارة الحكمة/ صفاء البَلَهْنَيَه».

ليست في العالَم الخارجي الذي يطوف حولنا ونطوف حوله، بل أصبحت داخلنا، نحمل بدواخلنا المترفة النَّزِقة كل المتناقضات من القيم والشيم والمبادئ والْمُثُل، نحن تجار كل الأوقات وكل الأزمنة، نحن رجال الفكر لكل الموائد وكل التوجُّهات، نحن أصحاب التاريخ لكل العصور وكل الملوك والسلاطين، نحن حاشيتهم وأفراس رِهانهم على شعوبهم وعبيدهم وخَدَمِهم، نحن الصدق والكذب، المروءة والنذالة، الخير والشر، الظلم والعدل، القبح والجمال، نحن يا ويل نحن منا! نحن حاملوا كل الرايات عبر كل الأزمنة والعصور التي اندثرت، والتي تندثر، والتي سوف...

يقول الشاعر في منتصف الطريق الآسن:

هنا..

داب كل شيء في كل شيء

العتمه والبريق

نبالة العدو..

خيانة الصديق

الهشه والحب..

الوداعه والرعب..

البراءه والثمن

طهارة البكاره والدناءه والعفن

مرارة الحكمه.. صفا البُلَهْنِيَه

نُصّ الطَّريق.. وومضه الزمن..

الزمكانية التي اجتمعت في ومضة، ليست أكثر من سطر شعري واحد، تعبيرًا عمّا نحن فيه «نُصّ الطّريق.. وومضة الزمن..».

أيتها النفايات التي ضَلّت طريقها، فعرّجت إلى زهور قبري اليانعة حنانيك، ما زال بالإمكان أكثر مِمّا كان، لكنها المحاولة إذا عُقد العزم، وخلصت النية، وبات في الحسبان ظلال تباشير صباح قادم بكل ما يحمل.

المشهد الثالث:

في المشهد الثاني من القصيدة الشعرية، ما بين إعلان الوجود والحضور «وأنا هنا»...

وما بين اللاءات الثلاث لنفي القدرة والاستطاعة والمحاولة، للعودة إلى لحظة البراءة والبساطة والطفولة والصدق والآمال المغزولة التي لا حدود لها، وبين عدم القدرة على ملاحقة الموج المتحرّئ لا الجريء، المتحرئ حتى على شطآنه، تلك الأحضان الأمومية الدافئة الحنون العطوف التي تحتويه بين ذراعيها، كرمز دالٍّ وإسقاط واضح ومعلن من الشاعر على كل ما أسهمنا في بنيانه وتشييده من واقع مزيَّف، وسقط متاع متماهٍ ومائع لا طعم له، على مختلف المستويات والأصعدة، فأصبح صوت الجهل أعلى من صوت العلم والمعرفة، والحقّ خفيضًا منكّس الرأس أمام الباطل، والأحلام خاضعة وكسيرة أم الإحباطات والانكسارات المتعاقبة والمتلاحقة بلا حدود، فكيف تتأتّى للإنسان الطبيعي، غير الملوّث بسماد هذا الواقع، القدرة على الموت بين براثن هذا الواقع الهجين غير الآمن على أبنائه، وبنات أفكارهم ورؤاهم وأحلامهم المشروعة.

يقول الشاعر:

وأنا هنا –

لا اقدر أعود بريء

ولا اقهر الموج الجريء

ولا أموت غريق

مستخدما أداة النداء «يا» يتوجه بندائه إلى هذا الموت المقيم في ركنه الهادئ الحفيظ البعيد «الحنون الموت في آخر الطريق.. مكنون» في نهاية المشهد، وفي آخر الرواق، وعلى هامش الكادر وليس أساسيًّا به، كأنه يسأله في دهشة: لماذا مكوثك بعيدًا، والمشهد العامُّ هنا وليس هناك؟ لماذا هذا المنفى الهادئ هناك، ومكانك بيننا هنا، حيث خطوط الحياة والمعرفة والعلم والجهل والفقر والغِنَى والظلم والعدل والحب والجنس، والعهر والبراءة والفُجْر، والزهد والمجون، والعقل والجنون؟ جميع الخطوط العرضية والطولية والمتعرجة والمنحرفة وشبه المنحرفة، جميعها هنا، نعم هنا، فلماذا مكانك هناك وليس هنا؟ غنيمتك تنتظرك هنا، وأنت تنتظرها هناك؟!

يقول الشاعر:

يا أخطبوط الموت.. هنا

تتلخبط الخطوط.. هنا..

تتشابك الخيوط..

العقل والجنون هنا..

والزهد والمجون.. هنا

ليعود الشاعر مؤكدًا أننا، نحن، لا أحد غيرنا، نحن الذين نحمل بين جوانحنا كل تلك التناقضات اللا إنسانية، لنسوق بها فرائسنا المختلفة في عالَم الإنسان، واليوم نسوق فرائسنا، وغدًا نُساق -جميعنا- كفرائس للآخرين، دون أن نتوجه بالسؤال إلى أنفسنا: لِمَ؟

فنحن، ونحن جميعنا، نصرخ بصوت عالٍ ومرتفع جدًّا ولكن داخلنا هذا الداخل المكتظّ بكل تناقضات الحياة وما بها وبنا من فِعَال نقبلها للآخرين، ونرفضها لأنفسنا..

كما يقول الشاعر:

والغالب المغلوب أنا..

باصرخ ولا يطلع لي صوت

ففي سِفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر[١٧]:

«٢٤ أمطرَ الرّبُّ على سدومَ وعَمورةَ كبريتًا ونارًا مِنَ السَّماءِ،

٢٥ فدَمَّرَها معَ الوادي وجميعِ سُكَّانِ المُدُنِ ونباتِ الأرضِ.

٢٦ والْتفتَتِ امرأةُ لُوطٍ إلى الوراءِ فصارت عَمودَ مِلحٍ».

[الله حولها بقدرته لعمود ملح، أو إنها اختنقت من الكبريت والدخان ثم غَطَّى الملح جسدها فصار لها قبرًا، أو انهالت عليها الحمم السائلة وجمدت عليها فصارت عمود ملح، لكن لماذا؟ هي نظرت لسدوم مشتهية خطاياها، ولذلك قال السيد المسيح: «اذكروا امراة لوط ١٧:٣٧» فهي اشتهت أشياء عالمية وخطاياها بينما هي صاعدة للجبل فعلينا أن لا ننظر للوراء ونمتد إلى ما هو قُدَّام، والملح في

الكتاب المقدس يشير لعدم الفساد فيقال العهد عهد ملح أي أبديّ وإمراة لوط أصبحت شاهدة].

قدام عمود الملح والكبريت

وبرزخ السكوت!!

هل نحن ما زلنا ننظر إلى ما ارتكبنا وما جنينا واقترفنا، بل وإلى نتيجة ما فعلنا بأنفسنا وغيرنا، وجهًا لوجه أمام هذا المسخ -امرأة لوط- حتى تشابهنا وأخذ كل منا من الآخر، فكِدنا نصبح مسخًا مناظرًا، و لم نفهم بَعْدُ، و لم نحاول أن نغيِّر من سلوكنا وطبائعنا تجاه مختلف المسببات التي أحالتنا إلى أشباه لأعمدة الملح المذكورة سَلَفًا في قصة زوجة نبي الله لوط...؟

كما يقول الشاعر:

قدام عمود الملح والكبريت

وبرزخ السكوت!!

فما بين الإنجيل والقرآن، بل مختلف الكتب المقدسة تدور الدلالات المعرفية بسطور الشاعر سيد حجاب من قصيدة إلى أخرى، بل أحيانًا من سطر شعري إلى آخر، ولمعرفة معنى «البرزخ» لا بُدَّ وإن نعرف المعنى اللغوي له أولاً، وإذا ما راجعنا كتب اللغة وجدنا أن «البرزخ» هو: الحاجز بين الشيئين، والمانع من اختلاطهما وامتزاجهما(١٨).

ولقد جاء ذكر البرزخ في القرآن الكريم في مواضعَ ثلاثة كلُّها بالمعنى المتقدم، أما الآيات فهي: قال الله تعالى في القرآن الكريم: «مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ»(١٩).

وقال تعالى أيضًا: «وجعل بينهما برزخًا وحجرًا محجورًا»[٢٠].

وقال عزَّ وجلَّ أيضًا: «... وَمِن وَرَائِهِم بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ»[٢١].

ثم إن القرآن الكريم استعمل هذه اللفظة لبيان أن عالَمًا آخَرَ يفصل بين الدنيا والآخرة يمرُّ به الإنسان، إذ قال: «وَمِن وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ...».

والأحاديث الشريفة على غرار هذه الآية تؤكد أن «البرزخ» هو الوقت الفاصل بين حياة الإنسان في عالَم الدنيا ونشأته في عالَم الآخرة، أي من وقت موته إلى حين بعثه في يوم القيامة.

وفي ما يلي نشير إلى بعض الأحاديث التي ذكرت البرزخ:

«عَنْ عَمْرِو بْنِ يَزِيدَ، قَالَ قُلْتُ لأَبِي عَبْدِ اللَّهِ (عليه السَّلام)... ومَا الْبَرْزَخُ؟ قَالَ: الْقَبْرُ مُنْذُ حِينِ مَوْتِه إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ»[٢٢].

وقال الإمام الصادق (عليه السَّلام): «البرزخ: القبر، وهو الثواب بين الدنيا والآخرة»[٢٣].

والرؤية الإسلامية بالنسبة إلى عالَم البرزخ هي أن الموت ليس نهاية الحياة، وأن الحياة لا تنعدم بالموت، بل الإنسان ينتقل بواسطة الموت من نشأةٍ إلى أخرى، ومن حياةٍ في عالَم الدنيا إلى حياة في عالَم آخر يُسَمَّى عالَم البرزخ، الذي يتوسط عالَمَي الدنيا والآخرة.

ما بين الصمت والسكوت، ما بين الكلام والخرس، ما بين النطق بالحقِّ والخير والعدل والجمال، السكون والمهادنة والاستسلام ونحن -جميعًا- نرى ونلمس ونحس من خلال عمود الملح المنتصب أمامنا ماذا فعل السكوت والعمى

والتهاوُن بسابقينا، وها نحن ندخل في نفس النفق إلاَّ قليلاً، ما بيننا وبينه مقدار شعرة هشيشة، هي تلك النقطة البرزخية الفاصلة بين صمتنا وكلامنا، بين فعلنا الإيجابي، وما ارتكبنا سابقًا، بين أن نقول لا، وأن نهادن ونستأنس، بين أن نكون، ولا نكون، علينا عبور هذا النهر البرزخي إذا كنا نأمل في الغد واللحظة القادمة بثوب جديد، ونهر جديد، ورؤى جديدة، وملامح وسمات جديدة لإنسان جديد غير الذي كان.

المشهد الرابع:

- أوَدُّ أن أتوقف أمام هذه المفردات الأربع على وجه الدقة: «جنين/ الليل/ الريح/ الزمن».

هذه المفردات التي تعطيني حدثًا كاملاً غير ناقص، حدثًا متكاملاً من البطل للزمان والمكان والحدث ذاته.

انطلاقًا من هذا البحر الحامل بذاك الجنين المأمول المنتظر المرتقَب الممثِّل للحظة الآتية، إلى تلك العناصر الجمالية الرائعة في تكاملها، من جرح الليل متوافقًا مع مِلح الريح، لنتخيَّل معًا الصورة الشعرية، للملح/ الريح/ في طوافه ودواماته الدائية والحلزونية، والطولية والعرضية التي لا تنتهي حول جسد الليل/ الجرح.

ما هذه الآلام والتأوُّهات والصرخات المكتومة الحبيسة الصادرة عن هذا الجرح/ الليل؟!

وما هذا العنفوان والقوة والحركة الدائبة المستمرة لهذا المِلح/ الريف/

الطواف بجميع أنحاء جسد هذا الليل/ الجرح/ بلا رحمة ولا شفقة، ولا سماع لصرخاته المكتومة الأنين والصوت معًا؟

لنعُدْ من رحلة المكان، ما بين البحر/ الجنين/ الليل/ الجرح/ الريح/ الملح... إلى بوصلة الزمان المعطلة الخربة، التي لا تشير يمينًا أو يسارًا، التي توقف قلبها عن الوجيب، فأصبحنا لا أقول في متاهة، ولكن أصبحنا والمتاهة جسد واحد غير منفصل، يا لهذا الزمان العنِّين غير المنجب، الفاقد للخصوبة، الفاقد لكل أسباب الحياة/ الوجود/ الأمل/ الفجر/ التغيير/ الحلم/ اللحظة/ النور/ البداية! ملايين الأسماء التي يمكن أن تكون تحت تلك المظلة المحرومة الفاقدة لمعنى الوجود.

ليظل هذا الكائن الذي يرى ويسمع ويتنفس ويسير على قدمين من عجل، ويتمتع بعينين من الأمام والخلف، وعن اليمين وعن الشمال، ومن فوق وأسفل، راصدًا ومراقبًا ما يدور في تحدٍّ وبلاهة وعناد وتجبُّر غير عابئ بذاك الحلم المستحيل، ومصوبًا عينيه في الاتجاهات الستة مجتمعة، ألا وهو بندقية الخفراء، أو تلك البنادق جميعها، التي تسجِّل علينا لا تحركاتنا بلا خواطرنا التي تدور بدواخلنا.

يقول الشاعر:

جنين في بطن البحر..

والليل جرح..

والريح ملح..

والزمن عنِّين

وبندقية الغفر

(غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين)

واقفه ما بين العاشق النحيل

وبين هواه المستحيل

(لا مستحيل!)

ما السبب الذي جعل الشاعر يترك هذا البيت الشعري «وبندقية الغفر» في المطلق العامّ، وجعل التحديد الملغز ما بين قوسين «غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين»؟

ولماذا هو مُلغز ما بين قوسين، لأن جملة «صيَّادين الصيَّادين» في إطارها العامِّ غير محدَّدة المعالِم والسمات والتوجُّهات أيضًا، بمعنى أن نحدد أولاً مَن الصيَّاد كي نصل إلى شكل أحادي الدلالة في التعبير؟

فالباحث عن الحب... صيَّاد.

والباحث عن الفجر... صيَّاد.

والباحث عن الجَنَّة.... صيَّاد.

والباحث عن لحظته المشتهاة... صيَّاد.

والباحث عن ذاك الأمل في الغد... صيَّاد.

والباحث عن لحظة الحرية... صيَّاد.

الجميع يتبارى ويحارب ويناور في الكيفية والأدوات والأساليب والطرق وصولاً إلى لحظة القنص والصيد لِمَا يرغب ويريد ويشتهي، فالجميع صيَّاد، وإن اختلف شكل ولون وطعم ورائحة الفريسة من صيَّاد إلى آخر، وليس بالضرورة أن

تكون الفريسة شيئًا ماديًّا ملموسًا، ولكن -كما سبق- من الممكن أن تكون فكرًا أو رؤية، أو علمًا، أو رُوحًا ذائبًا في أحد مجالات الحياة المختلفة وغير المادية...

لذا كان هذا السطر الشعري المقوَّس «غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين» لغزًا، لأنه لم يحدِّد، ولم يتطرق إلا إلى الصفة فقط، تاركا الموصوف «الصيَّاد» مشاعًا للجميع دون هُويَّة...

وهذا ما أضاف إلى المقطع الشعري -رغم التقويس- بُعدًا جماليًا آخر ومتحررًا من قيد الأُطُر الأحادية الدلالة والتصوُّر.

سيقول أحدنا: لكنه قد حدد الأمر من خلال مفردة «السواحل». فتغلبنى سخريتي منِّي: أليس للفجر ساحل، ولبحر العلم والمعرفة سواحل متعددة لا ساحل بعينه؟ أليس لبحار وأنهار الحب واللحظة والرغبة والعشق والجنة والنار والموت والوجود، وكل ما هو على بساط الأرض من ساحل؟

فالساحل هنا ليس بمعنى دلالة للتحديد بعينه، لكنه أيضًا مشاع وغير مؤطَّر.

فنحن بصدد تجرِبة إبداعية لشاعر يكتب عن اللحظة، واللحظة فقط غير المؤطَّرة، مستشفًا من الماضي مرتكزاته الآنوية التي يستشرف من خلالها المستقبل القادم، فاللحظة ذاتها غير محدَّدة، لكنها تتلاعب بين الأزمنة الثلاثة بنفس القوة، وإن كانت رسالتها الكبرى أكثر توجُّها للحظة الآتية.

ليكون بذلك السطر الشعري الخاتم لهذا المقطع الشعري «(لا مستحيل!)» جملة شعرية خارجة عن السياق ومنطلقة من اللا وعي الجماعي رافضة بنود الاستحالة ما بين بندقية الخفراء، وتلك اللحظة الآسنة المتمثلة في الواقع الآني ما بين «البحر/ الجنين/ الليل/ الجرح/ الريح/ الملح».

مؤكدة رغم كل هذه الظروف، وبندقية الخفراء المصوَّبة في الاتجاهات الستة مجتمعة، أن اللحظة قادمة قادمة، ولسوف ترجُّ بكل صخورها وعنفوانها عبر بحيرة تلك اللحظة الآسنة، محركة هذه المياه الراكدة العفنة.. مخلِّفة لحظتها الجديدة المغايرة، وفجرها المنتظَر، ووليدها القادم، ومياهها الصافية الرائقة.

يقول الشاعر:

تسيل في ليل الذاكره المطفيه..

نجمةْ بديل..

يسيل ترتيلي في خوص النخيل..

يسيل..

على تيجان كِسَر..

مقاتيل في صا الحجر

يسيل هديل يمامه..

ما هذه السيولة المتدفقة بغزارة عبر هذا المقطع الشعري؟ وما دلالتها المعرفية والإيحائية؟ ولماذا فعْل السيولة على وجه التحديد، الجامعة الجامحة ما بين الماضي والحاضر، ما كان وما هو كائن انتظارًا لما سوف يكون، من خلال الفعل المعنى المقصود «تسيل» وتكراريته ما بين حالة وحالة مختلفتين في السياق واللغة والتوجه والمضمون؟

ما الفارق الكبير والشاسع ما بين الفعل «تسيل» في السطر الشعري الأول كما يقول الشاعر:

تسيل في ليل الذاكره المطفيه..

ونفس الفعل «يسيل» في السطر الشعري الأخير، كما يقول الشاعر:

يسيل هديل يمامه..

المسافة شاسعة كما قلت، ما بين تلك اللحظة الماضوية الناتجة عن خلايا هذه الذاكرة الظلماء لِمَا حدث بالماضي من مآسٍ وقتل وسفك وظلم وغدر، والعديد من الفرص الضائعة على بني الإنسان في كل مكان وزمان، وبين تلك اللحظة الآملة المتمثلة في الغد عبر هديل هذه الحمامة الرمز/ الدالّ/ الموحي.

ولنلاحظ هذه الحالة من التناغم ما بين السطرين الشعريين إذ يقول الشاعر:

تسيل في ليل الذاكره المطفيه..

نجمةٌ بديل..

كأن الشاعر يؤكد رغم كل هذه الظلمة الحالكة عبر «تسيل في ليل الذاكره المطفيه..»، أن شعاعا خاطفًا وبريقًا ساطعًا يخترق تلك الظلمة، لا يخترقها فقط بل يسيل داخلها ليبددها، عبر لحظته الخاطفة تلك، من خلال هذا الكوكب أو هذا الشهاب المارق المتوهج المتهاوي سيلاً عبر جنبات هذه اللحظة الظلماء الحالكة السواد.

وهنا لنا عودة للتأكيد مرة ثانية أن هذه «النجمة أم ذيل» أو هذا الشهاب أو الكوكب المارق المتهاوي سيلاً عبر تلك اللحظة ليس بشهاب أو كوكب أو نجمة، ولكن هو الرمز الدالُ الموحي لاختراق تلك اللحظة المعتمة في حياتنا بشكل عامٍّ، فهذا المخترق يحال إلى العديد من آلاف الدلالات والإيحاءات المعرفية، لما خلف تلك السطور الشعرية الظاهرة لنا، فالمعنى والدالّ المعرفي يتستر خلف سطوره وليس هو بتلك بالسطور.

ومع ملاحظة الربط ما بين هذه اللحظة الماضوية حِقبة وتاريخًا إنسانيًّا مأساويًّا، ولحظة الخشوع والخلوة والتجلّي المسالة تدفُّقًا ما بين الترتيل وخوص النخيل، من ناحية، ولحظة السيولة تلك المتهاوية سيلاً -أيضًا- على هذه التيجان للملوك والسلاطين والمتجبرين المحطمة تيجانهم وصولجانهم عبر تلك اللحظة الفارقة والمتدفقة لإزالة ما تَبَقّى، ولغرس شمس جديدة ونهار جديد.

يقول الشاعر:

يسيل ترتيلي في خوص النخيل..

يسيل..

على تيجان كسر..

مقاتيل في صا الحجر

وهنا للربط ما بين هذه «التيجان الكسر» و«مقاتيل صا الحجر» يطول الحديث ربما لمئات الصفحات التي لا تنتهي، ولكن سنحاول قدر المستطاع اختصار تلك المسافة حول هذين السطرين الشعريَّين اللذين أحالا المقطع الشعري كله إلى حِقبة تاريخية ضمن الحقب المتعاقبة المظلمة في تاريخ مصر القديم.

بداية لنقرأ بعضًا من هذا المخطوط المسمَّى «نبوءة هرمس» التي خُطَّت في القرن الثاني الميلادي، ولو أتيحت لكاتبها فرصة تَعَرُّف الأحداث التي مرَّت علي مصر في القرنين الثالث والرابع ما صدَّق عينيه، فقد تَحَقَّق كل ما ذكره في نبوءته، التي من المؤكَّد أنها صيغت بعد قراءة جيدة للواقع، وهي فترة الصراع بين أنصار الديانة الجديدة الوافدة من فلسطين وأنصار الديانة الوطنية.

نبوءة هرمس عن مستقبل مصر، مخطوطة نجع حمادي، المخطوط السادس النص الثامن[٢٤]:

[سيأتي ذلك اليوم الذي فيه سيتضح كم كان عدم الجدوي، ورع المصريين وخدمة هذا الشعب المفعمة بالتضحية له، ستنحطّ هنا الذكري المقدسة للآلهة وتتحول إلى عدم، وسيرحل الآلهة أنفسهم من هنا نحو السماوات، سيهجرون الأرض المصرية للأبد، وهكذا فإن هذا البلد الذي كان عبر قرون طويلة مهدًا ودعامة وعمادًا ومحرابًا للدين الحقّ، سيُجَرَّد من الحضور الإلهي ويتيتم ويصبح فارغًا.

سيحتلُّ الغرباء أرضه الزراعية ولن يقتصروا على الاستخفاف بالإيمان المقدَّس وإنما كم هو مؤلم هذا الشيء، سيصدر مرسوم سيحظر تحت طائلة أقسى العقوبات الالتزام بقواعد الدين والتقوى والعبادة.

هذه الأرض الجليلة، مقر المذابح الإلهية ستُملأ منذ الآن بالقبور والجثث فقط.

يا مصر، يا مصر الحبيبة! لن يبقى ما يشهد في القرون المقبلة على عباداتك سوى الأساطير والحكايات، ولكنها على الرغم من ذلك ستبدو للأجيال مجرَّد خرافات عادية، ستصمد الآثار المنقوشة من الحجارة وحدها كآثار وبراهين على أفعالك التقيَّة.

آه يا مصر، سيستوطنك السكوذي أو الهندوسي أو واحد آخر شبيه بهما، همجي من البلاد المجاورة.

آه، ما هذا الذي أقوله عن مصر؟ ولن يتركوا مصر، وعندئذ ستترك الآلهة أرض المصريين هاربة إلى السماء وستموت هُوِيَّة المصريين.

فهناك العديد من القتلى والمسفوكين والمغدورين بمدينة «صا الحجر القديمة»، ضمن هؤلاء المغدورين «الأمير يسطس وزوجته ثاؤكليا وابنهما أبالي].

فقد كانوا جميعهم من نسل ملكي ينتمون إلى الديانة المسيحية -في العصر القديم- وقد قُتل كل من الأمير وابنه في مكان مختلف لا لشيء إلاّ لترك ديانتهم ولاءً لملكهم وحاكمهم حينذاك، فلترَ ما حدث للزوجة:

[جاء عن ثاؤكليا أن والي مدينة صا الحجر دُهش لَمَّا رآها من نسل ملوكي، وكان يمكنها أن تكون ملكة، فصار يلاطفها، أما هي ففي شجاعة قالت له:

- «ماذا يمكنك أن تعطيني، وأنا قد تركت المملكة، ورضيت بمفارقة زوجي وابني من أجل السيد المسيح؟!».

تحول لطف الوالي إلى عنف، وأمر بتقطيع جسدها، كما قُطع -سابقًا- رأس ابنها وزوجها، من قِبَل ولاة آخرين].

وكأن الشاعر لا ينفك يذكّرنا عبر مروره على قتلى «صا الحجر» ببعض مآسي هذا التاريخ، وتلك الحِقبة التاريخية المظلمة في حياتنا، والربط بينها وبين واقعنا المَعيش، كأننا في طريقنا لرسم بعض خطوط تلك الخريطة المظلمة من حياتنا مرة ثانية، عبر ما يحدث الآن بواقعنا المعاصر.

مع ملاحظة أن تلك المآسي والمجازر لم تكُن تفرِّق بين مسلم ومسيحي ويهودي، أو أي صاحب ديانة ما، فالظلم والطغيان والسفك والغدر لا دين له ولا وطن.

أعود فأتوقف أمام السطر الشعري «يسيل هديل يمامه..» متسائلاً: لماذا كانت حالة السيولة هذه في هديل اليمام لا الحمام؟

لنكتشف فوارق كبيرة ما بين الحمام واليمام، ليس فقط من حيث جماليات وتميُّز صوت هديل اليمام عن الحمام، حيث يُطلَق على بعض أنواع اليمام هذه «اليمام الضاحك» نظرًا إلى صوته المميز، ولكن أيضًا حيث يتمتع اليمام بالحرية الكاملة والانطلاق عكس الحمام تمامًا الذي يمكن استئناسه وترويضه للإقامة في مكان بعينه، وهو ما لا يتفق مع روح اليمام الوثَّابة دائمًا للحرية.

ومن هنا كان «اليمام» أكثر تعبيرًا عن الأمل والحرية، وغمغمته لشمس الضحى الصباحية القادمة ببذور الحلم الأولى عبر نهارها الجديد...

كما يقول الشاعر:

يسيل هديل يمامه..

بتغمغم لشمسة الضحى على الكيمان

ليظل الأمل عبر لحظات المراودة المختلفة، ما بين الوهج الوضاء والخفوت، ولتكن لحظة الخصوبة والتجدُّد هي الأمل المتبقي، بعد كل ما مضى من لحظات هي لحظات موت وشبه موت، وأحيانًا الموت بها، به كثير من الرحمة وقليل من العقاب، إذ يقول الشاعر:

الحلم وانتي..

يا حبيبتي..

والرمل المندِّي..

يدِّي

وما بين لحظة الإنجاب الأولى، ولحظة الإنجاب الثانية، يضعنا الشاعر كعادته بين محيطات مختلفة من التعدُّد الدلالي والإيحائي حول أشياء كثيرة ليس من بينها الولد/ الحلم/ الأمل المقصود والمرجو..

خلفنا واد..

ومات..

هذا الحلم المراود الذي أُجهِضَ لأسباب كثيرة جدًّا، ليس من بينها طَرَفا الحلم «الحبيب/ المحبوبة»، ولكنْ أطرافٌ كثيرة ربما السلطة/ الواقع/ التجبُّر/ الظلم الواقع/ غياب شمس الأمل المنشود/ غياب اللحظة/ المآسي والمظالم التي لا تنتهي، أسباب كثيرة من الممكن أن يكون كل منها سببًا لإجهاض هذا الحلم، ولكن حين يقول الشاعر:

خلّفنا..

مات

يظل السؤال يساور الجميع بعد تلك النقاط التالية لمفردة «خلّفنا...»، ما هذا المولود الجديد الذي مات؟

هل هو الفكرة/ العلم/ العدل/ الخير/ الحب...؟ لنضع آلاف الأسماء خلف تلك النقاط لتتعدد الدلالات المطروحة خلف هذه النقاط المتسائلة...

لتكون الريح/ الملح/ هي المهدهدة لدموعهما والمكفكفة لها، بعد ضياع حلمها، أو كما يقول الشاعر:

الريح بتمسح من سكات..

بكانا..

المشهد الخامس:

منذ بداية الكون والأرض ومن عليها، وبندقية الخفر لم تتغير في جوهرها ودورها وسلطاها من عصر إلى آخر، ومن حِقبة إلى أخرى، ففي ظاهرها وبأمر مختلف الأنظمة الحفاظ على أبناء الشعوب والجنس البشري كافة، الحفاظ على العِرض والأرض والممتلكات العامَّة لأبناء الشعوب كافة من كل لون ودين وعرق، وتقليل الفجوة والهوة السحيقة ما بين ممثلي الأنظمة وبسطاء شعوبهم وفقرائهم من العامَّة بمختلف مستوياهم، لكن بندقية الخفر منذ مهد التاريخ حتى هذه اللحظة وبدرجة كبيرة تفعل ما هو عكس ذلك تمامًا، فبندقية الخفراء بأمر الوالي والسلطان والحاشية والملوك والأمراء -والقائمة طويلة لا تنتهي- أصبح دورها مقصورًا على أولياء نعمتها من السادة لا من العبيد الشعب، بل -في أحيان كثيرة- ضد الشعب.

بندقية الخفر لا يعلو صوها إلاّ على زقزقة العصافير، وأحلام اليمام، وبزوغ فجر يوم جديد يعكِّر صفو صوها الناعق، فبندقية الخفر تخشى العصافير واليمام والفجر والخصوبة والحب والأحلام، والأطفال وقصة فرعون مصر والطفل موسى ليست ببعيدة عن ذاكرتنا، بندقية الخفر هوى الخفافيش والظلام والرياح المزمجرة والرعد والبرق والخرائب والمستنقعات والمياه الراكدة والبكتريا والزواحف، فكل هذه الأشياء ليست من مكونات بندقية الخفر، بل هي أصل مكونات الخفراء حاملي تلك البندقية كما عُلموا ودرسوا ووعوا وفهموا وفطنوا.

بندقية الخفر هي الحائل أمام الجياع للحصول على قوهم، وأمام المنفيِّين للرجوع إلى أوطاهم، وأمام المساجين للحصول على حرياهم، وأمام الحالمين لتحقيق حلمهم المنشود عبر فجرهم المأمول، وأمام العابد وربِّه، والعالِم وأبحاثه،

والشاعر وصوت نايه وأرغوله، والآمل وأمله المرتقَب، بل بين الابن وأبيه أحيانًا، بندقية الخفر هي طبيب الإجهاض المتخصص -عبر كل العصور- لإجهاض الأحلام كافة بمختلف تنوُّعاتها وأشكالها والقائمين عليها.

وما زلنا -حتى الآن- نغوص جميعنا -بلا استثناء- في دماء مخاض هذا الإجهاض الذي بدأ قديما جدًّا و لم ينتهِ بعد.

يقول الشاعر:

بندقية الغفر

واقفه ما بيننا وبين صدانا

واقفه ما بين:

الشهوه والرجفه..

وبين الحلم والنطفه..

وبين الطمي والبذور..

بين البذور والنور..

وبين الميه والعطاشى..

عطشانين يا مية البحور

صرخنا.. يا.. يا بندقية الغفر..

لنلاحظ تلك الآمال والأحلام المُجهَضة عبر تلك المفردات المعبِّرة عن اللحظة المضيئة/ الكائنة في لغة بسيطة وعذبة وعميقة في آن: «الشهوة/ الرجفة/ الحلم/ النطفة/ الطمي/ البذور/ النور/ الميه/ العطاشى».

كأن الشاعر يرسم لنا بفرشاته الملونة -بمختلف الألوان- لحظة بداية التخلُّق

والتكوُّن والوجود، فما بين الشهوة والرجفة يكون الحلم النطفة المستقرة، وما بين الطمي والبذور تكون لحظة الخلق والتكوُّر والتكوُّن والإبداع، وما بين المية والعطاشى تكون اللحظة المشتهاة المنتظرة بعد هذا الغرس الأول للإنسان الحلم الآمل...

يقول الشاعر:

صرختنا.. خفيت عن عينينا.. لا أثر..
صرختنا.. تاه الضلّ في الضلّ الحنون
جرينا داب الضلّ في الطلّ..
طلّ البدر فوق التل زهزه الشجر..
ولفّنا الحجر حصون..
خلّفنا واد..
وعاش

ما بين لحظتَي السكون والصرخة تكون الثورة، أو لحظة الاستيقاظ للوعي الغافل، فالصرخة المدوِّية، صرخة العطاشى للحلم وللأمل قبل الماء، تكون بمثابة السيف الحاد الخارص لصوت البندقية، وللبندقية ذاتها بخفرائها، هو تحريض واضح ومُعلَن على رد الفعل لا السكون كمفعولين بهما فقط، فرَدّ الفعل الجامع الجامح هو الصوت القوي والذراع القاصمة لتلك البندقية المجاز، وما ترمز له من دلالة وإيحاء، فالسكون لا يولد من رحمه سوى العتمة، والعتمة هي ستار الخفراء وبنادقهم المختلفة، والحركة والنهوض والوعي والصيحة والصرخة، هي النور الفاضح لكل أفعال الظلام المستترة والمختبئة بين جوانحه.

فما بين الضل/ والضل الحنون/ والطل/ البدر/ الشجر المزهزه/ التل...
كانت بداية الميلاد للحظة الحلم، كانت بداية حقبة جديدة، بميلاد سواعد أصحابها، ميلاد قائم لا سقط، ميلاد بلا إجهاض من بنادق الخفراء ونظراتهم التي تخترق النخاع.. ولكن هل كان ميلادًا مبشّرًا أم...؟

ربما هي الدرجة الأولى من الميلاد، وهي اللحظة الأولى لرسم الخارطة، بذاك الجنين -المشوَّه- الذي ولد والخوف والرعب والتوجُّس والترقُّب يسري بدمائه، وهنا يحيل الشاعر الفعل برُمَّته من لحظته الظاهرية -الخوف- إلى تغلغله بالأعماق، ورسوخه في اللا وعي لدى الجميع، وسريانه لا بالدماء وحدها بل حتى بالنطفة المكوِّنة للبنات الجنين/ الحلم المنتظَر.

ليكون فعل «الدفء» هنا لهذا الخوف وتلك الرعشة التي خرجت إلى الحياة للمرة الأولى مع جنينها/ الحلم، لتلفّ في أثواب عدة من يحموم وحُمَّى القلوب المنتظرة، ويعود السؤال المباغت للجميع عن بندقية الخفر التي اختفت -ظاهريًّا- من أمامهم جميعًا، لتسكن لا في الدماء بل في المني وصلابة الرجال، ليكون فعل الزراعة لمختلف الأجيال القادمة هو زراعة مشوَّهة بالخوف والرعب والتوجُّس والريبة والهلع من بندقية الخفر قبل أن يروها، فقد اختفت من الرؤية والإحساس الجماعي الظاهري، إلى الإحساس الجماعي لمختلف الأجيال القادمة باللا وعي لا الوعي فحسب، فلسنا بحاجة إلى الممارسة لمعرفة الخوف إذا كان مزروعًا بداخلنا ونحن لسنا أكثر من نطفة في رحم أمهاتنا.

إلى هذا الحد وتلك الدرجة يصوِّر الشاعر تلك الرجفة التي تصطكّ منها مفاصلنا من بندقية الخفر سماعا قبل الرؤية.

كما يقول الشاعر:

وليدنا عاش..

رعَاش..

بإيدنا دفَيناه

في قلبنا المحموم ولفّيناه

فينك يا بندقية الغفر؟!

في الدم؟!

لا..ه

في الضهر؟!

آه..

العتمه..

والرصاصه الكاتمه..

آي!!

حين يكون الموت أمنية، والحياة موتًا بطيئًا، والحلم/ الجنين المنتظَر/ المجاز مشوهًا، يكون السؤال الحميم عن بندقية الخفر وسبب اختفائها المفاجئ، قبل حصد أرواحنا التي لم تَنَل شرف الموت بعد.

وما بين الميلاد/ للطفل/ الحلم/ الأمل، والموت أيضًا/ للطفل/ الحلم/ الأمل... لتكون دماء الموت والحياة معًا على كف واحدة، ويد واحدة، وصرخة واحدة لأمل واحد يحلم به الجميع، ليكون الاستفهام حول تلك الصرخة الناضحة على جلودنا، هل هي صرخة دمانا النافرة من عروقها، أم صرخة هذا الوليد المشوَّه وأمله في الحياة القادمة؟

لينتقل المشهد الشعري إلى كادر سينمائي كامل، مفرداته التصويرية مكوَّنة من: الليل/ القمر/ بندقية الخفر/ الرعب/ المكان في جميع الاتجاهات الستة مجتمعة/ الصرخة/ عمود الملح/ الكبريت/ برزخ السكوت.

وكأننا أمام أحد مشاهد أحد أفلام «هيتشكوك» المرعبة، يكفي التوقف أمام هذا السطر الشعري فقط لتبيان الحالة والحال، حين يقول الشاعر:

وبندقية الغفر محوّمه.. هنا وهنا..

لا عاصم لنا اليوم -جميعًا- من بندقية الخفر، أين المفر؟ وأين يكون الملجأ والملاذ؟ وكأننا بصدد كابوس فعليّ يمارَس مع الجميع ويمارسه الجميع في هدوء وسكينة، حتى إن مجرَّد الصرخة الخارجة رعبًا، لا صوت لها ولا همس، لنقف جميعًا أمام أنفسنا أولاً، وأؤكد أمام أنفسنا أولاً، ونعود لِمَا ألفناه من الوقوف أمام تمثال زوجة لوط المكوَّن من الملح والكبريت.. لعل تلك الوقفة وهذا التمثال يذكّرنا بنظراتنا التي ما زالت ماثلة لنا جميعًا إلى الخلف لا إلى الأمام، فلينتظرنا ما لاقت امرأة لوط، وسط هذا الصمت اللزج المُفعَم بالموت المؤقت، وربما...

يقول الشاعر:

ليه رحتي ليه فُتِّيني حَيّ؟!

دمّ الميلاد والموت على إيدي

ودي صرخه في وريدي؟!

ولاّ دي صرخة وليدي للحياه؟!

الليل وانا ويشهد القمر..

وبندقية الغفر محوّمه.. هنا وهنا..
رعب الميلاد والموت.. وانا
باصرخ.. ولا يطلع لي صوت
قدام عمود الملح والكبريت..
وبرزخ السكوت!!

المشهد السادس:

حين يفقد الوجود ماهيته، ويمتطي العدمُ حصانَه الجامح، تطل عبر شُرَّاعات بيوتنا قبورنا الطينية الواطئة، طيور الإحباط والخزي والانكسار، والعار واللا مبالاة، وتشقشق بدواخلنا المهيضة عصافير العدمية فنرى الأشياء غير التي عهدناها، وكذلك الأسماء والصور والشجر والبحار والأنهار والجبال، والسماوات والأرض والإنسان والروح، تفقد المسميات طزاجتها وعنصر الحياة فيها، فتصبح أشباحًا تُرى، وخيالات تومض وتختفي، فتكثر الجِنِّيات والغيلان والعفاريت والبوم والغربان والمسوخ الآدمية، لترفل في نعيم الإنسان المشوَّه بإرادة أفعاله وتصرُّفاته وحماقته المعهودة، منذ التاريخ الأول للإنسانية حتى اليوم.

يرصد الشاعر سيد حجاب هذه الحالة والحال العدمي، حيث تكثر الأسئلة الاستفهامية حول الشيء الواحد، بين ما كنا نعرف، وما نحن عليه الآن، غير ما نعرف، حين يصبح السؤال حول مصدر الملح، هل هو من البحر؟ من الجرح؟ من الدم؟ من ماذا إذن؟

هي حالة من الاستسلام والهوان، والنكوص عن الحلم، والرغبة التي ماتت بدواخل الإنسان، والرهبة التي حلّت محلّها حصانًا جامحًا من بندقية الخفر المصوَّبة بكل الاتجاهات مجتمعة، والخفر، وكل الخفراء.

يقول الشاعر:

ريق اللسان معقود..

حياه مالحه..

وشوش كالحه..

عدم ممدود..

وجود مهدود..

وملح بارود.. ده؟!

ولا ملح البحر؟!

ولا الجرح؟!

ولا الدم؟!

ولا اتجمد الدخان..

على لساني الجبان؟!

حين تكون تلك البندقية -على مر كل العصور- اللابدة في ظهر البشر، في شيش الشبابيك، وفي طاقة كل البيوت، وربما في الطمي، كل الطمي الأرضي والإنساني، وفي الهواء الذي نتنفسه حتى، هذا الهواء الجامح كالحصان في حركته

من مكان لآخر، ما هذه البندقية التي لا تنتهي أبدًا صفحات تاريخها الموشومة بالعار والزيف والخيانة والخداع والقتل والسفك والدماء المتناثرة هنا وهناك حتى اللحظة؟

يقول الشاعر:

وبندقية الغفر
(غفر السواحل.. صيَّادين الصيَّادين)
ورا البشر..
معشعشه في الشيش وفي الطيقان؟!
ولا ف قرار الطمي والهوا الحصان؟!

المشهد السابع:

لا أعرف لماذا تهافتت علَيَّ تلك الجملة الأثيرة عندي في أثناء قراءة هذا المشهد الشعري «كل الوجود... لا أحد» رغم ما بهذا المشهد الشعري من زحام كلامي وصور بلاغية ومشاهد متعددة ومتداخلة، إلاَّ أنني لم أرَ سوى الوليد الأب، والأب الوليد، أو سواهما في واحد، الحاضر والمستقبل في روح واحد، ربما جسدين، وربما في جسد واحد فقط لا جسدين، فما هذا الزحام الفراغ الخلاء الفضاء الرحب، الذي يدخل قشعريرة ما قبل الطوفان في الأبدان، تنتظر دائمًا خروج صوت، التفاتة غير متوقعة، طلقة نارية شاردة، زقزقة عصفور في غير وقتها، طقطقة زحام/ هدوء/ صمت معبأ بالقيامة، ورياح تعوي بالفحيح، هو بلا شك

زحام النفس الإنسانية بين مختلف تناقضاها وتوهُّماها وتصوُّراها العاقلة والساذجة في لحظة واحدة، الحلم وانكساره، والأمل ومعاول الإحباط الشغّالة بداخله، وخطوة إلى الأمام وثلاث إلى الخلف كي تستعدّ، تستعدّ لماذا...؟

نحن بصدد لحظة من لحظات الاغتراب الداخلي، والشعور بالغربة داخل الوطن، وداخل الجسد، وما بين نسيج الروح ذاته غربة مستحكمة تغتالنا صباح مساء، في بحثنا الدؤوب عن لحظة مغايرة مفعمة بالحياة الحياة، وليس ما نراه من حياة ألبسها العدم كفنه وحنوطه، ولا تجوز عليها قراءة الفاتحة بعد...

يقول الشاعر:

سوا أنا ووليدي

في حضني.. ماسك إيدي..

ماشيين

يتنصب سوق الكلام والبيع

يغمغم الحس الوديع..

اهنّنه..

ينام

«هوه نِنَّه هوه..

نام في سلام»

عالَم وسيع..

فيه الوحيد يتوه

زحام

أي وليد هذا الذي يصحو؟

أهو ذاك الوليد النائم ما بين الروح والقلب والوجدان من باب التدفئة لروحه وجسده معًا وإزالة رعشة الخوف عنه؟

أهو ذاك الوليد النائم الصاحي بين أحضان أبيه وبين ذراعيه، حيث يقبض بيدية ذراعي والده خشية أشياء كثيرة، لا يخاف والده من بينها سوى ضياعه منه في هذا الزحام الخواء الخلاء اللا معنى...؟

كثيرة هي الأسئلة التي يحملها مضمون هذا المقطع الشعري، ربما أبسطها: من يبحث عن من؟

الأب الوليد/ الوليد الأب/ وهما يكادان يكونان أو صارا جسدًا واحدًا، وروحًا واحدًا في جسدين، في جسد واحد، هي تلك الغربة الداخلية للذات، بل وضياعها في بحر من التيه، فما بين الجسدين/ الجسد الواحد/ تتماهى غربة الذات لتضيع عبر المجموع باحثة عن وجودها غير المعلَن، وغير الحاضر في دفتر الحضور، بل في سجل الغُيَّاب، حالة من التشتُّت والتشرذم، آلاف القطع المنثورة ما بين الداخل والخارج وعلى قارعة الطرق المختلفة تسمى الروح في ضياعها وغربتها المعلنة عبر هذا العالَم/ الإنسان/ الحكام/ المحومين/ البسطاء/ المتجبرين/ الفقراء/ الطغاة/ الروحانين/ الغائبين عن وعيهم/ الذين استلب عنهم وعيهم...

يقول الشاعر:

يصحى الوليد..

ويشبّ يحضن الحياه..

من غير ما احسّ يروح بعيد..

بامدّ إيدي..

لم لقيت وليدي..

تاه!!

ادور وراه.. اصرخ..

وصرختي تلقاه..

اضمُّه جوه ضلوعي طوق نجاه

ادور معاه..

مخنوق في سوق العالَم الموبوء

يعود الشاعر هنا ما بين دفتَي الماضي والحاضر والخوف مِمَّا هو قادم، في مشهد سينمائي توافرت كل أركانه، من الرؤية، للفعل، للحركة، للسكون، لانتظار ما سيجيء...

وفي سطر شعري محيِّر يبدأ هذا المقطع الشعري «بعيني شفت الدم ع الأسفلت..».

لتظل الهمزة الرئيسة للقصيدة والسطر الشعري لدى الشاعر سيد حجاب، هي طرح الأسئلة، والأسئلة التي تغوص بنا بعيدًا للتفكير العميق حول آلاف الأشياء، فحول رؤيته للدم، يدور السؤال المباشر الصريح: دم من؟ وأيّ أسفلت؟

وللوصول ولو لدلالة بسيطة إيحائية لا بد من العودة إلى الوراء -السابق- هل هو دم المخاض وبداية الوجود؟ هل هو دم الوليد؟ هل هو دم ممات الوليد/ الحلم وضياعه بين أسفلت الطرق؟ هل هو...؟

بعيني شفت الدمّ ع الأسفلت..

لم رآه..

عملت مش شايف..

قفلت عيني.. وامتثلت..

وهنا يكون السؤال الثاني من خلال المفردة «امتثلت» وهو: امتثلت لماذا؟

امتثلت للحظة القضاء؟ امتثلت للحظة الزيف وضياع الحلم؟ أم امتثلت لقانون الغاب وحكمة الطواغيت؟

وكثير من الأسئلة الباحثة بين ثنايا المقطع الشعري عن إجابات صريحة، ولكن هيهات، فمثلاً حين يقول الشاعر: «شلت بشويش رجلي..» لماذا مفردة «بشويش»؟ وماذا أضافت؟ هل هي حالة الخوف والفزع والرعب العامَّة التي سكنت بقلوب الجميع وعقولهم بل باللا وعي الجمعي، فكانت مفردة «بشويش» تعبيرًا عن هذه الحالة السكونية المشحونة بالخوف؟

لتكون الصورة الشعرية أكثر تعبيرًا ومصداقية عن هذه الحالة -المذكورة سلفًا- حين يقول الشاعر:

للكورنيش وصلت..

زيّ الترمس النَّيّ

من المعروف أن الترمس النيِّئ لا يؤكل، فدرجة مرارته كالعلقم التي لا يستسيغها الإنسان في تناوله بفمه، فإلامَ يرمي الشاعر بهذه الصورة الشعرية؟ أنه كان لدى وصوله إلى الكورنيش كان ما بين الموت والحياة، كان شبه إنسان لا يملك من مقومات مفردة «الإنسانية» الكثير، شاحب اللون، مرتجف القلب، زائغ العينين، تصطكّ ركبتاه، يرى ولا يرى، يسمع ولا يسمع، تتراقص الخيالات الكابوسية بين حدقتيه، هذا حاله لدى وصوله إلى الكورنيش.. ليكون المشهد الشعري لذاك النيل الحزين على بني الإنسان، ليكون التين ما بين الإطعام وشوكه للتطهُّر مِمَّا يمارَس على الإنسانية كافة من الظلم والقهر والمهانة والإذلال وهم في غفوتهم ساهون ساكنون عَمُون.

لتكون هذه النظرة الحزينة للنيل مؤشرًا ونذيرًا لما هو قادم...

كما يقول الشاعر:

ورأيت النيل حزين..

أكلت طورة تين..

بشوك التين غسلت ذنبي..

م الطين والمهانه..

يانا يا نيل يانا..

م اللي مخبِّياه وراها..

نظرة السنين!

الملاك الحارس الطاهر الطبيب النيل يقوم بعملية فتح القلب للحال والحالة معًا، ليكتشف أن الدماء الموجودة –سابقًا– على الأسفلت، ما هي إلاَّ بعض الدماء

وليست جميعها، فلقد أغرقت الدماء كل السكك، بل وكل العيون لا عينًا أو عينين بذاهما، وهنا في السطرين الشعريين حين يقول الشاعر:

النيل صرخ: لعين لعين..

كأن الصرخة موجهة إلى كل الأعين الناظرة المبحلقة، كل عين بمفردها، لتظلّ المسافة الفاصلة ما بين كل عين والأخرى، كأنها تلك المسافة التي نحن بها، ما بين الحق والباطل، ما بين الظلم والعدل، ما بين الجمال والقبح، ما بين الجنة والنار، ما بين أشياء كثيرة يصعب حصرها، فلا نملك الشجاعة والشهامة والنبل للإعلان عن موقف بذاته مهما كلفنا هذا الموقف، أو توجُّه بعينه، أو تصوُّر، أو فكرة بذاها، لكننا ما زلنا نتلاعب ويتلاعب بنا عبر تلك المنطقة التي ترى نصف الحقيقة ونصف العدل ونصف الخير، كما ترى نصف الباطل، ونصف الظلم، ونصف الشر.

ولذا فموتنا بلا أثر ولا صوت، لم نترك شيئًا خلفنا ليكون أثرًا دالاًّ علينا، ولم يكُن لدينا من صوت ينادي بهذا أو ذاك، فلا صوت لنهايتنا الساكنة المهادنة المستسلمة.

كما يقول الشاعر:

النيل فتح قلبي رأيت..

الدم ملو السكه.. والعينين

النيل صرخ:

لعين لعين..

مين يقفلك يا عين

مين يبقى بين وبين..

يموت..

بلا أثر ولا صوت..

لننظر هنا إلى الشكل المباغت والمفاجئ المعبَّر عنه من خلال المفردة «التفت» ليكونا وبندقية الغفر وجهًا لوجه، ومدى تصغير اللحظة الحياتية إلى أقصى درجة، حتى إنها بالكاد من الممكن أن تساوي تلك الطلقة الخارجة من هذه البندقية، ليكون العمر والوجود لديهما لحظة كانت:

التفتّ...

بندقية الغفر هنا..

وأنا هنا ووليدي..

بطلقه عمرنا يروح هدر..

رغم كل ما يمر به ويصادفه من إحباطات وانكسارات متعاقبة، تظلّ اللحظة الحُلْميَّة المتفائلة، تلك اللحظة التي كانت يومًا ما في صباه وشبابه، تداعبه مداعبة خجلى، ما بين والنبات والجماد، والهواء، والنار، مكونات الطبيعة تلك، والوجود الحيّ لكنه الحياة، ومن ثَمَّ بلادة وبلاهة وغباء الإنسان، وكيف كان يستطيع اختراق كل مكونات الطبيعة الوجودية بما فيها الإنسان، محررًا وجوده الذاتي والإنساني، والهروب ما بين فكي الرعب عبر تلك اللحظات المختلفة، كل ذلك حينما كان صبيًّا، لكنه الآن صبيٌّ بادرته الكهولة قبل أوانها، وشاب شعر القلب منه قبل الرأس، ونالت الرجفة والرعشة والزغللة من أعضائه كافة قبل أوانها، هذا الصبيُّ الكهل، والكهل الصبي.

يقول الشاعر:

وانا

(أنا اللي كنت في الصِّبا

أعرف أكلِّم الشجر..

واهنِّن الحجر.. حَبَا حَبَا

وافوت من النار..

والبَلاده..

والغبا..

وانفد بجلدى م الليالي المرعبة)

حين يخرج من عباب تلك اللحظة التي كانت، يكون خروجه مصحوبًا بصرخته الممدودة المستفهمة والمتسائلة في حيرة ودهشة ومفارقة...

- هل كانت صرخته على وليده؟

- أم امتثل واستكان لما يحدث؟

- أم وارب وداري، كما وارب وداري على دماء الأسفلت سابقًا؟

- هل وجد؟ وجد ماذا؟

- هل كان صوت صرخته كافيًا لشق عباب السماء من قوّتها وعنفوانها؟

- هل فجرت تلك الصرخة خضرة النماء للمزروعات المجازيَّة...؟

أسئلة كثيرة جدًا تُطرَح عبر هذا المقطع الشعري لتدلِّل على حالة الغربة

والاغتراب الداخلي والتشتُّت، والضَّياع، والتيه بينه وبينه تارة، وبينه وبين وليده تارة أخرى، باحثًا عن ملجأ آمن لما يدور بخلده من مآسٍ مضت، ومآسٍ حاضرة يراها بعينيه ماثلة أمامه، كما يرى أنه جزء أصيل مِمَّا يحدث، وطرف لا يختلف عن بقية الأطراف المشاركة والفعَّالة في ما يدور من استسلامه ومهادنته وغيابه عنه، وتيهه وضياعه كمثل للباقين.

يقول الشاعر:

أنا صرخت..

خفت ع الوليد..

ولا امتثلت.. لا داريت.

لقّيت..

ولاليت بالصريخ.. ولا..

شقيت هداوة السما..

بالصرخة..

لا فجّرت خضرة النما..

ليكون سقوطه للمرة الألف المكررة بين بين، مع ملاحظة تلك الدماء الموجودة على الأسفلت والمعطوفة عليه ذاته، ليكون هو، هو فقط بين الجميع، وليس هو باليمين ولا اليسار، وليس بالشاري ولا البائع، وليس هو بالحق ولا الباطل، وليس هو بالقبح وليس بالجمال، وليس...

هو الموت البطيء غير المحقّق، لأننا لا نكون، نحن نجلس في المسافة الفاصلة

ما بين الحياة والموت، فلا ذقنا نعيم الحياة عايشناه وتعايشنا معه، ولا نالت منا عجلة العدم السريعة لنكون مجرَّد أسماء لا أفعال لها في زمن تولى، نحن ما بين الصحوة والغفوة، والصحوة والسكرة، والأمل وفقدانه، يصبح الباطل أكثر إيجابية منَّا، والحق أكثر إيجابية منا، فلم نكُن هذا ولا ذاك، بل كنا ما بين هذا وذاك، فلا حقَّقنا هذا ولو على باطل، ولم ننجز ذاك الحق ونكون رفات شهدائه، آثرنا الجلوس والنكوص ما بين بين، ما بين موت وموت.

كما يقول الشاعر:

اترميت..

والدم ع الأسفلت:

بين الشاري والبايع..

وبين الضاري والضايع..

وبين السنّ.. والضحكه..

وبين الخطوه والسكه..

وبين اليد والرغيف السنّ

والتعب والراحه..

والكدب الصريح وخنقة الصراحه..

كأنها لحظة إفاقة متأخرة جدًّا، كانت صرخته هذه، وكأنه هو فقط الأعمى والكسيح والأطرش والخامل والساكن والمهادن، وكأنه الاكتشاف الأول له من ناحية أنهم جميعًا لا هو فقط، يشتركون معه في نفس الصفات والسمات المذكورة -سلفًا- لتكون صرخته المدوية:

«الدم يا عميان»

صرخت..

«ع الأسفلت»

وهنا يكتشف أنهم جميعًا مثله، لا يرون ولا يسمعون، ويرون ويسمعون، فتضيع صرخة الإفاقة بين الجميع، حيث تماهت الأفعال، ما بين السمع وعدمه، والرؤية وعدمها، وبالتالي فصرخته كأنها لم تكن، وليست الصرخة وحدها في محل الضياع بل الصرخة وصاحبها أيضًا ومستمعيها الذين يسمعون ولا يسمعون..

وما بين فعل رفع أو «شيل» الصرخة من الجدور وحتى «كرباج في لحم حي» كأننا بصدد تصوير مشهدي كامل لفعل الطواغيت والنمل الأصفر، والبنادق المختلفة للخفراء لا بندقية بعينها، ولا خفير بذاته، نحن في معركة متشابكة ما بين الصرخة التي خرجت سهوًا دون إذن، والخفراء المكلفين بتكميم الأفواه، وقتل الصرخات في مهدها، وبخاصة إذا كانت هي صرخة الحياة، صرخة الوليد القادم/ الغد القادم/ الذي يتوازى فيه الضوء بينهما ليكونا خطًا واحدًا، ولحظة واحدة نابعة من تلك الصرخة الحياتية النافضة لأثواب العدم العفنة.

إلى أن نصل إلى السؤال الذي يختم به الشاعر مشهده الشعري حين يقول:

(رطوبة الزنازين.. النشع ع الحيطان.. حزين)..

هل هذا الحزن لتكميم تلك الصرخة، أم هو حزن لمجيء الوليد/ الغد/ الضوء الذي سوف يثير نسمات الحياة والدفء والشعاع، فتكون لحظة الحياة هي نفسها لحظة العدم والزوال لكل من الرطوبة والنشع بالزنازين؟ أصبح العدم حزينًا، بل

أصبحت اللحظة الممثلة له متحدثة ومستشعرة وحزينة، ما هذا الذي يفعله بنا الشاعر الكبير سيد حجاب؟ إنه يعلّمنا مفهوم الشعر والصورة والبلاغة والتعبير، دون أن يتحدث، تاركًا لنا سطوره الشعرية تقول ما لا ينطق به.

كما يقول الشاعر:

صرختي بتضيع..

باضيع.. عطشان

لقيتني اتشلت..

من جدوري..

الصرخه من جدوري..

«أي

«الدم ع الــ..

(كرباج في لحم حي)

«الدم»

إبني..

بكره جايّ..

الضّي يتوازى..

المشهد الثامن:

في هذا المشهد الشعري الثامن تعود لحظة التكوُّن والنشأة والخلق متلاحقة مع لحظة الأمل الإنساني، رغم كل ما يعانية إنسان هذا العصر من غربة المكان،

وغربتة الذاتية الداخلية الموغلة في العمق، رغم كل هذا يطل خيط رفيع من شعاع الأمل، هو كافٍ لمواجهة تلك البندقية والتصدِّي لها، تلك البندقية المكممة للأفواه والباعثة على فعل الخرس لا الصرخة الموجعة المرسلة ما بين القضبان وجدران الزنزانة وظلامها الحالك، صرخة في وجه الجميع لإفاقتهم من غفوتهم التي طالت، لتكون مواجهة حقيقية ما بين الإنسان وذاته في اختياره، ما بين خُنَّ السكون وملازمة الصمت، والمواجهة التي مقابلها الموت، أو بمعنى أكثر تحديدًا ما بين الموت المؤقت ما بين جدران الزنزانة وعتمتها الموحلة، والموت بين خيوط الشمس الذهبية التي يحلم بشروقها رغم كل ما يعانيه، فيكون الموت هو الاختيار والقرار، هذه الصرخة المؤلمة الموجعة أمام هذا التمثال الشاخص أمام الجميع رامزًا لتلك النظرة التراجعية إلى الوراء، وما خلَّفَته من ويل وزيف وكذب وخداع ومآسٍ لا يُحصَى عددها، نتيجة لهذا الصبر الإنساني الذي لا ينفد على الذُّلِّ والمهانة والاستسلام والمهادنة، وانتظار مركب الشمس الذي لا يجيء.

كما يقول الشاعر:

تنخلق السنين من تاني..

من بين وحشة المكان..

ووحشة الصديق..

يشعّ جوه مني شيء بريء مضيء

أصرخ في وش العالَم الدنيء..

بصوت جريء

تضيق عليا العتمه..

والقضبان..

تقرب بندقية الغفر..

سجّان..

تقرّب المسافه بيننا..

مش جبان أنا..

يا بندقية الغفر..

وانتي على طرف اللسان هنا..

إنتي هنا..

وانا هنا..

ح اصرخ ولو كان فيها موت

قدام عمود الملح والكبريت..

وبرزخ السكوت

المشهد التاسع:

يظل الشاعر مؤكدًا أننا ما زلنا في منتصف الطريق، أو في الإطار العام، أننا في منتصف كل الطرق، على كل المستويات والتوجُّهات والتخيُّلات التي تدور في أذهاننا، ما زلنا في منتصف المسافة، ما بين هذا وذاك، نحن بين بين.

هذا النبي الذي يتناسى الكثير مِمَّا حدث له، ومما أصابه عبر نشر رسالته التي تؤمن بالحياة/ الوجود/ النور/ العدل/ البهاء/ الحرية/ الشمس/ الخضرة/ الأمل/ الخصوبة/ البذل/ السماء/ الأرض/ النجوم/ العصافير/ القمر/ الشجر/ البحار/ الزهور/ النهار/ الحلم/ الغد/ اللحظة/ الطفل/ النسمة/ الربيع...

هذا جزء من رسالة هذا النبي المرسل إلينا برسالة الوجود لا العدم، والأمل لا الإحباط، والربيع لا الخريف، والشمس لا العتمة، والحرية، لا الزنازن، والزهور لا الخرائب، والغد لا الأمس، والطفل والخصوبة لا العقم والقفر والجفاف، والسماوات والأرض، لا قبور الأحياء منا، والعصافير، لا الغربان والبوم، وقمر ليلة الرابع عشرمن الشهر العربي، لا قمر ليلة الثلاثين لنفس الشهر.

هي إذن رسالة الحياة والوجود الإنساني لذاك النبي التي يؤمن بها، ويدافع عنها، ويبذل كل ما يملك لتحقيقها، متناسيًا ما كان رغم آلامه وجراحه مِمَّا كان، ومستفتحًا ببدايته الجديدة، عالَمه الجديد برسالته الجديدة، هكذا يرى نفسه ذاك النبي في أتون الحياة ورسالته ما بين شطرين لا ثالث لهما، أكون، أو لا أكون، فبغير تحقيق تلك الرسالة السامية النبيلة، رسالة الإنسان على الأرض، يكون الإنسان قد تاه وشاهت ملامحه من بسيطة الأمان، إلى خندق الضَّياع وجدرانه النشعة الرطبة، هكذا يراود الحلم الوجودي الإنسان، كما يقول الشاعر:

نُصّ الطِّريق.. وبندقية الغفر

(غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين)

أنا نبي المناساه

المعجزة.. الحياه

وآيتي..

آه.. وراها آه..

وخضرة الربيع سرايتي

والمحاره في المحيط بدايتي

والسما بنجومها..

رايتي

وكرسي عرشي..

عالَم الحلم الوسيع

أضيع..

يضيع..

ما بين الموت والحياة، والوجود والعدم، وأن تكون أو لا تكون، أنت في منتصف الطريق، وليس أمامك بالاتجاهات الستة مجتمعة سوى بندقية الخفر، تحلم بذاك الوهج والبراءة الطفولية التي كانت، وهي بعيدة عنك تمامًا، تحلم بأشياء كثيرة تودُّ أن تكونها وتصبحها وبندقية الخفر تغلق كل الطرق التي تؤدِّي إليها وإليك وإليهم، لا تملك سوى الموت، والموت المصحوب بصرخة الحياة التي كنت تتمناها وتأملها، الموت المستنجد بآخر لحظات الحياة وأعوادها المهترئة كأمل الغريق في النجاة، ناظرًا بعينيك في غروبهما الأخير صَوَّبَمَا اقترفنا جميعًا، والتفتنا جميعًا، ونظرنا جميعًا، في صمت معبًأ بالقيامة، وسكون مفعم بخرس اللحظة، ولم نحاول أن...؟

كما يقول الشاعر:

نُصّ الطّريق..

وبندقية الغفر هنا..

وانا هنا..

لا اقدر أعود بريء

ولا أموت -بلا صرخه- غريق

قُدَّام عمود الملح والكبريت..

وبرزخ السكوت

في هذا السكون الموغل الموحش، الذي لا يوجد به سوى الإنسان وبندقية الخفر، تراوده الأحلام والهواجس والتوهُّمات والخيالات، وهو بين بين، بين أن يكون... أو لا يكون.. بين التحقُّق واللا تَحَقُّق، بين الوجود، والاستكانة لبراثن العدم والعفن الوجودي، بين التفكُّر والتأمُّل والتعقُّل، والانقياد لسوداوية اللحظة، بين اختيار اللحظة الأولى والصرخة الأولى والشرارة الأولى، واختيار الحفرة الأولى، والمستنقع الأول، وبداية التدحرج إلى ما لانهاية في بئر السقوط اللا متناهية، بين انفراط النواة وانشطارها إلى آلاف البقع الضوئية المشحونة بالعزم والإرادة والقوة على المجابهة وإحداث التغيير تكون الصرخة الآنيَّة، هي صرخة الحياة لا الموت، صرخة الكيان لا انهياره، صرخة تشقق وصدع الكيانات الوهمية، والغيلان الوهمية، والجنّيات الوهمية، هي صرخة انطلاق الشرارة برفض كل تلك الكيانات ومفرداتها من: **العتمة/ السجون/ الظل/ الخريف/ الغربان/ البوم/ الدماء/ السكون/ الاستسلام/ المهانة/ المهادنة/ الظلام/ البندقية/ الخفراء.**

هي صرخة الوجود المنتزعة من براثن العدم، عبر مفردهما الماضية والآنيَّة في وجه التاريخ «لا».

حتى لو فتحت أبواب هذه الزنازن والسجون المجازية بمختلف أشكالها وتنوُّعاتها، كحلم يعيشه الإنسان، فقد تحقق الكثير من معالم وجوده وإنسانيته التي يبحث عنها، حتى تعمّ تلك الصرخة الجارحة الصابرة الْحَمول لسنوات عديدة أرض الواقع، فلا فرق هنا ما بين الحلم والواقع، لتعود أغاريد الحياة، كما كانت للحياة وليست...

كما يقول الشاعر:

هنا أكون..

أو لا أكون

هنا جنون الحلم.. والسكون

هنا..

مرارة الحكمة..

جسارة الشراره..

انفجارة النواه..

باصرخ بعزم ما بي:

لا.........ه

بتتفتح بوابة السجون..

بينفتح لي الكون لمنتهاه

بصرختي في وش خنقة الحياه

باكون..

(١٩٧٥)

هوامش الفصل الرابع

١- «الأرابيسك.. النسيج الشعري عند سيد حجاب»، الشاعر محمود الحلواني.

٢- قراءة في أشعار سيد حجاب، الأستاذ إبراهيم فتحي.

٣- «يوميات الواحات»، الروائي الكبير صنع الله إبراهيم.

مؤلفات وشهادات لكل من:

- فخرى لبيب.
- طاهر عبد الحكيم.
- فتحي عبد الفتاح.
- الهام سيف النصر.
- السيد يوسف.
- سعد زحران.

٤- كتاب «المراثي الشعبية/ العديد» د.عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، ١٩٨٢.

٥- كتاب «المراثي الشعبية/ العديد» د.عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، ١٩٨٢.

٦- أبو معاذ حسين، اللغة المصرية القديمة (دراسة).

- سلامة موسى: البلاغة المصرية واللغة العربية، المطبعة المصرية ١٩٤٥.
- اللهجة المصرية: دراسة بقلم الشيخ عبد القادر المغربي عضو بجمع اللغة العربية.
- قاموس اللهجة العامِّية المصرية، الناشر مكتبة لبنان ١٩٩٩.

٧- قراءة في أشعار سيد حجاب، أ.إبراهيم فتحي.

٨- لويس عوض وثقافة الصدام: بلوتولاند الثورة الشعرية الرابعة، أ.عبد العزيز موافي/ مجلة نزوي/ العدد ٣٣.

٩- ما هي الشخصية، كيرنلينكو، كورشونوفا، ترجمة موفق الدليمي، دار التقدُّم للترجمة والنشر،

١٩٩٠.

١٠- أ.بيتشيي، الصفات البشرية، موسكو، دار التقدُّم للنشر ١٩٨٥ صـ٦٣.

١١- اكتشاف الهند، موسكو، دار الأدب الروائي، ١٩٨٧ ص٤٤٥.

١٢- قراءة في أشعار سيد حجاب، أ.إبراهيم فتحي.

١٣- نفس المصدر السابق.

١٤- الروائي اليوغسلافي إيفو أندريتش.

١٥- مذكرات الطبيب «سنوحي».

١٦- الكتاب المقدس.

١٧- سفر التكوين، الإصحاح التاسع عشر

١٨- يراجع: المقاييس: ١/ ٣٣٣، ولسان العرب: ٣/ ٨، لجمال الدين أبو الفضل، المُشتهر بابن منظور المصري، المولود سنة ٦٣٠ هجرية بمصر، والمتوفَّى بها سنة ٧١٧ هجرية، الطبعة الثالثة، سنة ١٤١٤ هجرية، دار صادر، بيروت، لبنان.

١٩- سورة الرحمن (٥٥)، الآية ٢٠.

٢٠- سورة الفرقان (٢٥)، الآية ٥٣.

٢١- سورة المؤمنون (٢٣)، الآية ١٠٠.

٢٢- الكافي: ٣/ ٢٤٢، للشيخ أبي جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكُليني، المُلَقَّب بثقة الإسلام، المتوفَّى سنة ٣٢٩ هجرية، طبعة دار الكتب الإسلامية، سنة ١٣٦٥ هجرية، طهران، إيران، وبحار الأنوار (الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار)/ ٢٦٧، للعلامة الشيخ محمد باقر المجلسي، المولود باصفهان سنة ١٠٣٧، والمتوفَّى بها سنة ١١١٠ هجرية، طبعة مؤسسة الوفاء، بيروت/ لبنان، سنة ١٤١٤ هجرية.

٢٣- بحار الأنوار: ٦/ ٢١٨.

٢٤- مذكرات «هرمس»، جريدة «أخبار الأدب» المصرية.

الفصل الخامس

القصائد المناقشة

يقول الشاعر الكبير الراحل صلاح جاهين عن سيد حجاب ابن العشرين ربيعًا: [عندما أبحث عن كلمات أقدم بها هذا الشاعر الجديد.. لا تلبيني إلاّ الكلمات العاطفية.. ولو كان هناك حب من النظرة الأولى.. أكون أنا قد أحببت شاعرنا هذا.. من أول نظرة!

اسمه سيد حجاب.. تذكروا هذا الاسم، فإنه سيعيش طويلاً في حياتنا المقبلة، وسيكون له شأن عظيم.

هو طالب في كلية الهندسة بجامعة القاهرة، لم يتمّ بعد عامه الحادي والعشرين.. ولكنه بلغ سن الرشد الأدبي بسرعة.. انظروا ماذا يقول لي في خطاب أخير له، من بلدته، المطرية، على بحيرة المنزلة:

«إنني بصدد كتابة قصيدة طويلة عن حسن طوبار البطل الذي أشعل ثورة في وجه الفرنسيين قبل ثورة القاهرة بشهرين.. وأرعب الجنرال داماس.. ثم انهزم قبل اشتعال ثورة أكتوبر القاهرية بنحو أسبوعين.. لهذا تجدني أعيش مع الجد العزيز «الجبرتي» لتشرب روحي جو هذا العصر المملوكي.. ثم أتملص من الجبرتي لأغرق مع الدوريات، التي كانت تصدرها مديرية الدقهلية وبها نبذات عن بطلنا.. ثم أكلف بعض أصدقائي بجمع أيّ حدوتة عنه.. وسأسافر بعد يومين تقريبًا إلى مسقط رأسه «المنزلة» لأجمع بنفسي ما يمكن جمعه عنه.. والمهم بعد كل هذا أنني لن ألتزم بحرفية التاريخ ولا بحرفية الواقع.. وربما لا بحرفية الحواديت عنه.. سأتخير من كل هذا ما يمكن أن يخدم وجهة نظري.. وسأسقط على هذا البطل المنهزم كل ما أفتقده في البطل.. وسأضمِّنه واقعنا إلى حد كبير.. كل هذا في صياغة شعبية دارجة.. بمعنى أنني سأجرُّ عربة ثقافتي وراء ظهري ولن أدفعها أمامي...

الشيء الثاني.. هو أنني لن أصلح من قصيدة «ابن بحر» بالشكل الذي اقترحته عليّ...».

وقصيدة «ابن بحر» التي أقدّمها هنا للشاعر سيد حجاب، كنت قد ناقشتها معه.. فأشفقت عليه من الجوّ المعتم الذي يختمها به.. وأحسست به يخوض تجربة نفسية مرهقة..

ولكن كم كانت فرحتي عندما كتب لي قائلاً في حزم إنه لن يغيّر من النهاية..

إنني أُعجَب بهذا العناد وأعتبره عاملاً آخرَ من العوامل التي ستجعل من هذا الشاعر الجديد.. شاعرًا عظيمًا.. شاعرًا يكتب إحساساته بلغة الشعب.. اللغة التي تحمل كل آلامنا الماضية.. وآمالنا المقبلة.. شاعرًا يحمل في شجاعة مسؤولية الكلمة..

وفي انتظار قصيدته عن حسن طوبار.

دعنا نَعِشْ معه في هذه القصيدة الرقيقة القاسية «ابن بحر»].

صلاح جاهين

مجلة صباح الخير

العدد ٢٩٠/ السنة السادسة

الخميس/ ٢٧ يوليو ١٩٦١

من ديوان «صيّاد وجنِّيَّة»

قصيدة «صيَّاد وجنّية»

مين دي اللي ماشية ع الشطوط بتنوّح؟!

مين دي يا رجالة؟!

أم الشعور

محلولة لكعوبها

أم القدم حافية.. وعمّالة..

ينقل تراب الشط ديل توبها

مين دي؟!

.. أهية قربت.. أها!!

أيوه عرفتك آه.. يا جنّية؟

....

صيَّاد أنا والبحر يعرفني

مهما يصرّخ لم يخوفني

عارفه.. دا ابويا

وخطوته في الخير ومرجوعه

ليّا.. يايد حنّية..

.. ويطبطب على قلوعي

مرجوع أبويا ليا..

.. وأنا لآبا مرجوعى

صيَّاد أنا..

صيَّاد أنا والبحر في ضلوعي

والموجه ناي..

في الليل يونّسني

ونّاس يا ناي الموج.. يا أناته

سمّعني عن بحري..

.. وغني لي حكاياته

الشابّ حبّ.. وخاوَى جنّية

طرح الشبك بالليل.. طلعت له

بعيون ملالية

بجفون هلالية

بكفوف محنية

رقصت على فلوكته وغنّت له

دندن بمجدافه على المية

شاف النجوم..

لعنيه مطاطية

في البحر مدّت يد.. وادّت له

بالقلب ودّت له

بالشفة مدّت له

الخير بإيدها الحلوة وادَّت له

شدَّت له من خير القرار ياما

لكن يا عين.. الدنيا دوّامة

ما تدومش لكن دايرة دوامة

حساده عرفوا قصته..

.. تبعوه

طلعوا له نص الليل عفاريت ليل

زيّ السواحلية هدومهم سود

سودا هدومهم.. والقلوب سودا

وعيون بنادقهم كما قلب الحسود سودا

صابوه عداه

خَرَم الرصاص ضهره

عين القمر بالغيمة مسدودة

جنّـــيّته في حضنه وجروحه في ظهره

الدم آهة حمرا ممدودة

الدم سال..

الشابّ عمره سال

جنّـــيّته تقفل جروحه بحبها.. بالشال

وجروحه في ضهره

بتشرِّ عمر لحد ما طول العذاب قَهَره

وفْ ننّي عينه كلمة.. ما بتتقال

.. عشانكم انتم يا حبايبي أمو...

وبقِيةْ حروف الكلمة يتقطموا

جنّـــيّته فرشت شعور طوال

ع الجثّة..

.. واتوجّت إله البحر..

.. صلت له

علشان تموت متله

علشان يعود الشاب للدنيا يتمّ العدل

.. علشانكم انتم يا حبايبي أموت

جنّية البحر الغريق صلّت

سَنَة.. ولا كلّت

والجثّة متغطية بشعورها وبدموعها..

.. وصفار الموت

سنة.. وآخرها

خدته بلادها ونيّمت جسده

فوق مرتبتها.. فوق مخدّها

وخدت دراعه لأهله في بلده

قالت لهم

.. (حطوا دراع الشابّ فوق الباب

لاجل الندولة يعملوا له حساب)

....

من يومها..

.. والجنّية ماشية ع الشطوط بتنوّح

ماشية بشعور

محلولة لكعوبها

ماشية بقدم حافية وعمّالة

ينقل تراب الشط ديل توبها

تسمع حكاوي البحر وتشوفها

وتروح تقولها ليلاتي لحبيبها

وحبيبها نايم.. في سريرها قتيل

وسمعتهم بيقولوا في بلدنا

دي مخلّفه منه

رجاله بعددنا.

(١٩٦١)

قصيدة «في المحزنة»

يا شمس حِلّي شعورك السود.. حِلّي
مطرح ما اكون الآهه –آه– بتحِلّ
يا شمس حِلّي شعورك التناويحي
مطرح ما أكون الآهه ملو الريحِ
والاصطبار على كل دار متدلي
يا شمس حِلّي شعورك المعقودة
مطرح ما أكون الآهه –آه– ممدودة
والله انحرمنا م السّجر والضلّ

....

آه يا القتيل في البحر
راجع ودمك دمعتين ع الضهر
دمعت على عمرك دموع حمرا
آه يا حمول الصبر
الوِلْد راجع نظرتينه قهر
بشفايفه مقفولين لكين شُعرا
بشفايفه مقفولين لكين بيقولوا

راجع وأنا مقتول أهه يا بلدنا
من فيكي رح ياخد بتار مقتولُه
يا مرخرخين العين في ضل المدنه
مين فيكو... مين فيكو؟!
والنعش مايل والبُنَيّ صغار
ما له ولد لاجلن يقيم نعشه
والسكه صيف وغبار
والقبر مستني بضلام فارشه
النعش مايل والقتيل فاته
ومشي في معزّينه لم لحوه
ميّل على مراته
وقال لها على إسم مين غدروه
يا ميت ندامة الشاب ما له اخوات
آهين على صوتها يجيب سماوات
(داخل على قبر اتفرش بالرملة
وبومة الشوم فوق سطوحنا طالّة
داخل على قبر اتفرش بالضلمة
وبومة الشوم فوق سطوحنا حايمة

يا ريت عدانا طخوا عمري قبله)

يا راجل العيلة
فايت مراتك عايشة وقتيلة
مقتولة زيّ الناس ما هم قتلى[قُتَلاَ]
ناسك بلا حيلة
ومراتك الزين بطنها تقيلة
ومسنّدينها أهلها الأصلا
ومسنّدينها أهلها وبيقولوا
مين فينا يا غلابا يقوّت إبنها؟!
مين فينا راح ياخد بتار مقتوله
ويقلّع الحزنانة طرحة حزنها
مين فينا.. من فينا؟!

....

والنعش على شيّاله تاكي إيديه
وكتاف صحابه نَخُّوا بسبايبه
والبحر باكي عليه
والقبر مستنيه فتح عبه

النعش على شيّاله تاكي تقيل

وقتيله فاته ومال على اخواله

ونطق بفم قتيل

اهَتُّوا.. لما عرفوا قتّاله

يا ميت ندامه الشاب ما له اخوات

آهين صريخ اخواله للسماوات

(حطوا الطاقية بشاله في أيادينا

لاجلن نحوش بها الدموع في عينينا

حطوا الطاقيه بشاله في مندرته

لاجلن نحوش بها الدموع على سيرته

م البحر أهو معاود وشق علينا)

....

م البحر اهو معاود

وكأنه شموسه بجناح فارد

متعافي ع السكة وعينيه قايدة

وكأنه ما اتّاخد

سَلِّم على مين في العَزَا قاعد

سَلِّم على القاعدين بإيد جامدة

سَلّم على القاعدين ووقفوا ف طوله

– مين فيكو ح يضايف جسد بلا قبره

مين فيكوا ح يتاوي جسد مقتوله؟

لحد صاحب الأمر ما يقول أمره

مين فيكو راح ياخد بتار مقتوله؟!

مين فيكو.. مين فيكو؟!

....

في المحزنة سكتوا المُعزّيين

إلاّ عينين.. نظرها بتحبّل

الخلق راخية العين

واللي اتقتل صوته بيتشندل

في المحزنة.. قتالُه جار متّه

نظرة عيونه تحبّل العيل

والناس بيستنوا

والصاري حزنان ع البحور ميّل

يا ميت ندامة الشاب ما له اخوات

آهين صريخ الصاري للسماوات

(يا ميه داري القُصَّه يا دي العيبه

وحشَمي موجك راجلنا في غيبه

يا مية داري قُصتك يا ميه

وحشّمي البياضة والبلطيه

دي العيشه من بعد الحليوة صعيبة)

آه يا عروسة البحر

صاحبك حبيبك وانقتل من شهر

إزاي على غيبة القمر صابرة؟

- صابرة!! وآه م الصبر

الشهر شدّ تلات سنين كالدهر

والناس في توب القهر ما بتبرا

والناس في توب القهر بيقولوا

يا عروسه آه لو ينطقوا بمعرفتك

ابن القتيل ياخد بتار مقتوله

ويحط لك نجم السما في مغرفتك

يا عروسه هاوديني.. يا عالَم قولوا

مين فيكو.. مين فيكو؟!

....

وبيوت بلدنا في المسا حبلى

في حشاها ناسها عشار بهوايل

راسهم على القبلة

خايفين من المقتول وم القاتل

وابن القتيل مصلوب كما الجنِّي

بيفوت من شباك ورا شباك

ولسانه متحنّى

بكلمه يرميها هنا وهناك

يا ميت ندامه الابن صوته حبال

رجعت وما شدّت له رد سؤال

(ما تعرفيش مين طخ ابويْ يا صبية؟

مين قاتل الشموسة في البدرية؟!

ما تعرفيش مين اللي طخّ أبويا؟

وانِي أجيب لك منديلين بأوية

واجوّزك لواد زنوده عفيه)

....

يا سنينه يا طويلة

الابن من غير ناسه بلا حيلة

وناسه عارفين إنما بُخلا

مستنظر القولة

والقولة تحت الشفة محمولة

ح تنط لكن خايفة.. آه من خوفها

آه يا شفايف الخلايق قولوا

خايفه عيون قتّال قتيلها تشوفها

يا شفة سيبي الحلق ينطق قُوله

يا شفة مزمومة

....

والريح على موج البحور نوّح

مطرح ما صاحبه زمان نَقَل قدمه

ولف واتسوّح

وخطّى مطرح ما العيار عدمه

سقّى على الناس العفار والضلام

رجعوا المراكبية بإيدين فاضيين

ونقل بناني الحمام

من ع الصواري وحط غربان بين

والإبن جار كل البيوت قوّال

ما حدّ بيشاور على القتّال

(يا ريح يا قاضي مين خصيمي قول لي

وانا اجيبه لو فِي بطن بير الغول

يا ريح يا قاضي دا ابويا وآنا عياله

آنا اللي آخد تاره من قتاله

دا التار سريري ومحملي وحمولي)

ولا فايده ولا فايده

الصرخة في حيطان البيوت لأيْدَه

تتصد لكن لم تعود بالردّ

يا صرخة يا معاوده

على كل فرشه وستر ومخده

اتمددي ما ترحميشي حد

اتمددي وما ترحميشي المرعوبين

خلي اللي عارفين الحقيقة يقولوا

دقي.. ودقي زيّ بوابير الطحين

يا خلق خلوا الحلق ينطق قوله

من شفة مزمومة

....

ولا حد قال.. وعيون مرخّيه

وكتاف بتقل العيبه محنيين

وزنود مدَلّيَة

والباط مليّط بالعَرَق والطين

ولا حد قال وعيال في الحارة

يادوب عمورهم في الكلام ستين

والكلمة قدَارة

من شفة نطت في ودان الزين

يا ميت حلاوة التار ساعاته جات

وابن القتيل زأطط.. لكين بسكات

(يا عروسة حِلّي ضفايرك العسلية

وزوقي البياضة والبلطية

والتار مغطينا بعقود الفل)

....

يا خلق قرُّوا قولوا.. قِرُّوا قولوا

خَلُّوا القتيل يرجع ويصلب طوله

ويعلّق القناديل على دار خِلّي

(يناير ١٩٦٢)

قصيدة «الموت في عزّ الفجر»

في الليل إذا ضلّم
الفجر يصبح شعر
والشعر مدنة وكل شاعر «بلال»
الشعر مدنة لكين بلا سلّم
وأنا بلال نفسي اعتليك يا الهلال
وأصلي وأسلم
علشان بلدنا أم النسا والرجال
الأمهات والعيال
تقوم وتملا الزلعة م الترعة
يا مية النيل الزلال الحلال!
وتحش للماشية عشان ترعى
وتضم في الزرعة
وتلم في الصومعة
وتطحن القهر الهجين والغلال
وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة

وتضفّر الموّال ضفاير طوال

يا ضفيرة كحل معنبرة وطالعة..

.. م التورج الدرّاس لراس الهلال

يا ضفيرة الموال

انتي علامي أنا يا متعلّم

دانا بلال

والشعر مدنة لكين بلا سلم

....

إمبارح المغرب

كنا على المدنة خَمَس بلالات

الحرف على طرف الشفف دردب

أنا حرفي على طراطيف شفايفي سكات

كنا خَمَس بلالات.. خمس نجمات

كان الأدان فيروز على فضة

الوز الاخضر في القنا اتوضا

وصلى للمغرب تلات ركعات!

«يا شمس غيبي في الضلام والطلّ

لمِّي في شيبتك واغطسي في التل

دا الفل ع السور المشوك طلّ»

واحنا على المدنة خَمَس بلالات

لا ف إيدنا سيف ولا فاس ولا محرات

أذّنا ونزلنا عددنا قل

نزلنا م المدنة أربعة بلالات

أقدم مؤذن مات

تبارك الحرّات

لاح نبكي ولاح نقول: دا كان وكان

ولا مين ح يقعد بعده في الدكان

ولا مين لكم يا بنات

دا ما فات وراه.. لا عيّله ولا إبن

مع إنه كان في دنية الحريمات

مية وفوقها تبن

لا عملنا فيه كاني ولا ماني

وقبل ما يموت قال لنا حكايات

وضحك في وشّنا ضحكة سلطاني

حكايته لسه صاحية في وداني:

«بالكم يا إخوان.. الغيلان طيبين

بياكلوا بالشوكة وبالسكين

بيبتدوا الأكله بإسم الله

وبعد حمد الله

ما يمسحوش في جيب ولا ف قفاطين»

وضحك في وشّنا ضحكة سلطاني

زلق بقدمه مسك في قفطاني

مسكت نفسي وقع وخَلاّني

وخلّى سبحة قلبي تتبعتر

من بعد ما كان جنبي بيكركر

نزل السلالم كَو

(أولها مرة ألمح السلّم)

يا سلم المدنة أيَا مدوّر

يا شبه تعبان للسما ممطوط بيدّور

آخر مسيرك فين؟ وفين الأرض؟

نزل المؤذن كرّ متكوّر

كأنه خايف إيه.. يفوته الفرض!!

نجري ما نجري.. هوّ قدامنا

أقدم مؤذن فينا وإمامنا

لقيناه في آخر سلمه اتكوم

(على قبره يا ديب الفلا حوّم)

أصغر مؤذن مننا ميّل

وقال له «كمّل قصة الغول.. قول»

قال: «غَدْوِة الغول عيّله وعيّل»

قلنا بصوت واحد «وده قليّل!»

ضحك اللي مات ضحكة حزينة حزن!!

ضحك ومات

تبارك الحرَّات.. وده أمره

ما فات وراه واد يبكي على قبره

مات واتقصف عمره

ولا شماتة في مقام الموت

«لكن بقى الجميز وشجر التوت

ضحكوا وضحك الواد في بطن امُّه

واصغر مؤذّن فينا كان مبسوط

ضحك وخبَّا ضحكته ف كُمُّه

حتى المصلّيين لم اهتمُّوا

والوزّ لأخضر ع القنا صلَّى

صلّى عشر ركعات لشكر الله
وصلّت الغله
الدنيا صبحت زاوية ومصلّى
والفل ع السور المشوّك طلّ
والشمس غابت في الضلام والطلّ
وطلعنا م المدنة أربعة بلالات
ما قلّيناش لكن عددنا قلّ
تبارك الحرّات!!»

....

ساعة العشا كنا أربعة بلالات
أذّننا ونزلنا أربعة بلالات
ما حد منا مات
بعد العشا بحبة
قاعدين بلا قفطان ولا جبة
صفصف علينا الجامع الجامع
وكفة القول في الميزان طايّة
قلّبنا في الحاضرة وفي الغابية
حكينا في الشابة وفي الشايبة

ما قلنا كلمة غير وهي طايبة

والليل وبحر القول خلا واسع

وربنا سامع

ضحكنا للحلوة وللخايبة

ضحكنا حتى لَمَّا يا ولداه

مات وسطنا الرابع!

لما قضاه وافاه

ضحكنا لكن ضحكة بمواجع!!

رابعنا ده أحسن مؤذّن كان

أحسن مؤذن للعشا أهو راح ومش راجع

كان صوته يرمح في الرياح رهوان

رهوان يعدى ف غمضه ألف ميدان

كان في زمانه مخاوي ندّاهه

من ضهره حبلت خلفت صبيان

خيرة ولاد الجان

خيرة بني الإنسان

لم عين رأت في جمال وفي نباهة

الأم ملكة من ملوك الجان ندّاهة

والأب شارب منها كار الأدان

بلبل بحلو أدانه يتباهى

لكنه عاود خان

من كام سنة عاصي ولَمْ زارها

على شبابها الزينة حسّرها

صبحت ترضّع غل للغلمان

واللي بيخسر نَفسه يخسرها

صبحت تكرّ الكُره لصغارها:

«يا ابني أبوك خوّان»

(في فُمي رضعة أُمِّي مين يقدر يغيَّرها)

صاحبنا كان في وسطنا رابع

في غمضة العين ما كان

ضحكنا لكن ضحكة بمواجع

آخر كلامه لسه في لودان

آخر كلامه أهو.. أهو.. سامع؟!

– السمّ.. انا عطشان

مين أمّنك لم تخونه وإن تكون خوّان

ياما نفسي أعود مولود أعود أحبي

ياما نفسي أخلَف وِلْد يفرح بي
قربنا منه صدره فيه خنجر
(الجته ما تخلّف خلاف ديدان)
لسانه مثل الغيط وهو مجفَّر
بصينا حوالينا
ما حد غيرنا وخنجره في صدره
أنفاسه مثل طيور بيهاجروا
بيغادروا من غدره
في عيونه طلينا
ما حد منهم يوم يزور قبره
ينقل عضامه لناسه في بلاده
ولا شماتة في مقام الموت
(لكن بقى الجميز وشجر التوت
ضحكوا وضحك الواد في حجر أمه
واصغر مؤذن فينا كان مبسوط
ضحك وخبا ضحكته ف كُمُّه
والقوم في عز النوم لم اهتمُّوا
والوز لأخضر ع القنا صلى

صلى عشر ركعات لشكر الله
وصلّت الغلة
الدنيا صبحت زاوية ومصلّى
والبدر فوق التل
وطلعنا م الجامع تلات بلالات
ماقلّيناش لكن عددنا قل
تبارك الحرَّات)
إحنا تلات بلالات.. تلاته اخوات
إحنا اللي باقيين م الخَمَس بلالات
قاعدين على الساقية
بنغني ع اللي فات وع اللي جايّ
الدنيا يا رفاقة ماهيش باقية
الدنيا حيَّة لم تخاوي حيّ
لا ضلام يدوم ولا ضيّ
ولا مستوي ولا نيّ
قواديس بتعلا وتتبدل وتدور
تخلّي حي يموت
وتخلّي ميِّت حيّ

وأهو كل شيء بالدور
البيضة والكتكوت
دار الكلام والشايّ
وحكينا عن كل شَيّ
أكبر ما فينا كان مراكبي زمان
المركب.. الموج.. الليالي.. السّتر
وف حموة الشبان
حبّل مراته وقام يصلّي الوتر
رجع لقاها مخلفة بِكْرِيهْ
ريحة صريخ البكري حنه وعتر
الله يخلّي العتر ويخليه
د الأم يابا خلاص
غرقت في دم الخلاص
ما عرف صاحبنا يصلّي ليه ولا ليه؟!
يصلّي كام ركعة شكر؟!
ولا يصلّي ع اللي عزّت عليه؟!
الواد بريحة برتقان كفر شكر
والأم ماتت.. بكرج الشاي يدور

والفجر قرّب فوق جناح الطيور
يلاّ بنا يا اخواتي ح ندن خلاص
دا الليل تقيل.. وسماه يا ولداه رصاص!
يلاّ نسير م الساقية للمدنة
ونجيب صباح الفل لبلدنا
ونصحِّي في الفلاًّحة والبلاص
م الساقية للمدنة ح نتمشى
منتور يا منتور عتر في الممشى
واحنا تلات بلالات وفجرنا جايّ
بس القمر فوقنا بعين عمشا
والريح بتتلوَّى لَيّ
م الفرحة ولا من الهوا الرعشة؟!
ولا من الوحشة؟!
أنا قلبي مقبوض آه يا قلبي أيّ!!
د احنا تلاته اخوات ما زيّنا زيّ
الدم في عروقنا ماهواش مَيّ
طب ليه يا روحي مكرمشة وكامشة!!
لو ديب من الفلا جايّ

نتغدى بيه قبلن ما يتعشى

لو ضبع برضك أمره يتدبر

لكن ده إيه؟ يا حظنا الأغبر!

ده أخنا الأكبر

حامي وماسك في اليمين خنجر

وده أخنا الأصغر

حامي وماسك في الشمال خنجر

والحية ع العشب الطري الاخضر

تتلوّى تتجرجر:

«مين اللي ح يأدّن أدان الفجر؟!

مين اللي ياخد الأجر؟!

يا قلبي يا موجوع

شوف خنجر البين ع الضلوع مرفوع

ح تقلبي الآية؟!

بدل ما نصحى نتقتل في الفجر؟!

يا قمر يا نيكل يابو عين عميا

ودَّك تشوف الدمّ ع المية؟!

يا حيّة يا جايّة

ودِّك تسقّي في الدما النية

يا فجر يا اللي جاي بقتل الأخّ

حاسب تدوس الفخّ

يا قلبي صرّخ أخّ

الصرخة في جدور العصب غايرة

كأها عصفورة على كلمة تقوم طايرة

أهي واقفة تستنظر

الصرخة أهي بتستنظر الخنجر

أنا مش بنُصّ ضمير ونُصّ لسان

أنا مش عويل وجبان

يا قاضي قرّب من ورا السّسبان

دا الفجر هلّ وبان

ما اقبلش يمشي الفجر على دمّي

يا عشب طاطي لجبّه القاضي

باللي باقوله، قلبنا راضي

ولا اشوفش دمّ اخواتي على كُمّي

– اسأل.. أنا شاهد

أحسن ما أكون على قبرهم شاهد

الوزّ الاخضر ع القنا صلى
صلى ودعا الله
الدنيا صبحت كلها مصلى
القاضي الاخضر قال:
«دي بلدنا بنت حلال
يلزم لفجريتّها ألف بلال
علشان تقوم م النوم
تقوم وتملا الزلعة من الترعة
وتحشّ للماشية عشان ترعى
وتضمّ في الزرعة
وتلمّ في الصومعة
وتطحن القهر الهجين والغلال
وتبلّ قيضها وغيظها م الزلعة
وتضفر الموَّال ضفاير طوال»

(أكتوبر ١٩٦٤)

من ديوان «في العتمة»

قصيدة «إتنين في العتمة»

- ١ -

– عريان

–.. عريانه دفيانه..

–.. دفيان

زيّ لهيب النار الحره

زيّ الندهه الفايره..

في الحلمه النافره من راس السوتيان

مربوط انا وانتي على جبل الشهوه الطاهره

– مربوطه انا وانتَ.. بحبال الكتّان

المسحوره..

المنسوجه من هزّات الموجه

من نظره مكسوره..

سايله على رقبه معووجه

من طعم نحاس الريق على طرف لسان

– عريان

– عريانه دفيانه..

– دفيان

– باتكلم ولساني على طرف لسانه بيتكلم

– باطفي صوابعي المرعوشه ف حلمتها..

.. باسكر.. باصحى

– م الفرحه بامد جدوري..

.. صوابعي.. في لحمُه.. بيتألم

....

(حس البحر المالح واصل لسريرنا الهزَّاز

حس الأرض المروية في نص الليل..

من شباكنا المفتوح

صوت أعمى.. حروفه دايسه كسر إزاز

– صوتنا..

مجروح..

مدبوح..

بيطلّع آخر ندعة روح)

– باتنفس زيّ الأرض العطشانه في الصيف

(البحر دكر هايج.. حسه مبحوح

الأرض نتايه..

.. بتتزين هفاهيف..

مكشوف لوليفها.. متغطي للضيف)

– آه يا حبيبي..

أنا لك..

قله وعطشان

– آه يا حبيبتي..

وانا ليكي الراعي في الوديان

– عريان

– عريانه دفيانه

– دفيان

....

(على جبل الشهوه الطاهره..

بنقرب.. بنقرب.. من بعد

الضلع الناقص لمكان يتردّ)

– حاخدك أوريكي الجبل اللي اتكلم

.. من فوقه الرب

– حاخدك أوريكي قبر جدودنا..

.. وضحكة أولادنا

حاخدك للجنه.. للحظه..

لشجر الرمان

للإنسان.. الإنسان

– ضفيرها بتتلوى..

ها.. ها..

حية حوا!!

– تفاحه آدم مرعوشه..

والنبض..

(مخلوط بالنبض اللي ف أعصاب الأرض)

– دمِّي في عروقها..

–.. قلبي في ضلوعه جوه

(وفي لحظة موتنا ف بعض..

م الفرحه بنتخلق من تاني ونعود

للجنه العدرا البكر..

.. صريخ الندابه الممدود

تطفيه صرخة مولود..

مولود!!)

– عريان

– عريانه دفيانه..

– دفيان!!

– ٢ –

على نفس سرير أُمِّي..

على نفس الأرض النديانه..

عريانه يانه.. آه يانا..

.. زيّ المية الحيّه..

.. زيّ الشمس اللي ف دمِّي.

زيّ الأرض الشابه الخمرانه..

الفايره المليانه..

المولوده قبلي بزمان

اللي خرطها الخراط..

وديان..

وجبال

وتلال..

وغيطان

الولاده: غله وكتان..

وغيلان بديول..

وتيران.. وفحول..

ووحوش بنيبان..

وحمام برجي.. وتعبان

أم وقبر!

الإنسان..

الشيطان..

الأديان

على نفس الأرض..

اللي امِّي اتعرت فوقها لآدم..

عريانه يانا..

وباصلي صلاة الحيا والموت..

عيد الميلاد.. الجبّانه

بافتح شبابيك للنار الحره في مسامّي..

خيل حمرا بتتجري في عروقي

وش حبيبي شمس وشمسيه من فوقي

فراشات الشوق المحمومه..

.. بترفرف على طرف ودابي

وكلامي المدغوم المنغوم

عصافير مقصوصة الجناحين

بتقع وتقوم..

مقطومه بين شرياني وبين طرف لساني

بافتح عنتيني ع اللحظه..

لحظه بسنين!

– «يا صبيه اقلعي جسمك واطلعي»

باقلع.. باقلع

من غير جناحات اطلع واطلع

الهمس سلالم..

بتسلم للسما والشمس..

الأمس المنسي بيترجع

اللحظه الشرحه البرحه حبلى..

.. بالسماوات السبعه والأراضين

العصافير الزرقا..

.. البير الرايقه..

الدير البحري..

المينا..

قلع سفينه..

نوح.. الطاغوت.. السكّينه.. هاروت ماروت..

هاجر بتهاجر باسماعين..

بنتين بيعروا أبوهم لوط..

سالومي بترقص على جثة أوزوريس..

إيزيس بتلملم بإيديها جثة أيوب..

ناعسه.. وزليخا ويوسف..

وأواريس المسبيّه..

وأحمس.. وحوريس..

الصقر.. الشمس الدهبيه ف معبد أبيدوس

إخناتون العايش في الحق.. آتون..

آمون الكاسر.. آمين.. التين والزيتون..

الرب الأب ومريم بيضمّوا الإبن المصلوب..

رجموني في الجدل بالطوب

لمّ جروحي.. لملم روحي المنسيه..

.. خدني يا حبيبي

في الطيب والمسك اغسل أحزاني يا طبيبي..
وانشرني في ريح البرذيه..
طعّمني المنّ.. وتوهني.. في جبال سينا
نبّت لي الورد ف باطي..
.. وبطني..
وبين النهدين
طوّحني..
مرجحني..
اطرحني..
ياسمينه في داير ترسينه
سمَّعني كلام السما والطين..
الأنبيا والمجانين
سمعني وسوسة الشياطين
مزامير داود..
الناي السحري..
فيروز الليل والقنديل..
القرآن.. الجان.. الخلاخيل..
الولدان.. الأناجيل..

الحور العين..

الحوريات..

الليل..

ابدرني في الريح السرِّيح

خليني غله في بطن الأرض..

ازرعني.. ازرع..

ادفنّي.. غرّقني..

باغرق.. باغرز في الطين الحمرانه جدوري..

باطلع..

بسنابلي السبعه طالعه لفوق

من غير جناحات!!

في السنبله ميت حبّاية.. سبع مِيَّات

درِّيني.. دَرّي يا غيطاني

يا حبيبي يا قرص الشمس في عز الليل النوحي..

بعتر روحي..

عتر في سر الليل..!

ونجيل السما قناديل..

ونجيل الأرض حرير مناديل..

اللحظه الحبلى على لساني!

ونخيل..

نوافير خضرا.. وعصافير..

تضوي بمواويل حمرا.. وتراتيل

الدمّ.. الحنه.. الطمي.. النيل..

الِيل ح يصب ف شرياني..

– «آدم»..

– «حوّا»..

– مش انا اللي اديّته التفاحه ياني ياني

هوّة بعيون المرعوشه شهوه

قطم التفاحه وادّاني

عدّى على شعوري فوق البحر

.. وعدّاني

الناس شايفاني..

الرعشه ماسكاني

بامسك في حبيبي..

ح اقع

آه من خوفي

بامسك في الضلع الناقص..

بادفن راسي في كسوفي

«شوفي»

باقفل عيني المفتوحه ع الآخر

اللحظه بتهرب مش قادره

باهرب.. باتّاخر.. باتّاخر

الحلم بيهرب وانا باعوي من غير ما ادرى

واسقط زيّ عمود الفضه البارد..

م السما للأرض..

النبض بيخمد..

واللحظه الحبلى تسقّط مولود

للدود

لعيون أولاد الزانيه..

للسور الشوك الممدود.

السور.. وش يهوذا.. الصلبان

البوم.. البين.. الغربان

رجموني في الجدل بالطوب

شياطين الأرض البور..

العور.. الأغوات.. الخصيان

كهنة آمون اللوطيين الكفره..

رهبان الصبيان

قتلوا ف دمّي إخناتون المحبوب

نسّاجين الزنازين السودا..

فتّالين القضبان

حرس الليل الطواف..

الحرس الإسود في بلاد الأسبان

صدوني عن راعي الوديان: أيوب

أوزوريس أبو الحلم تثاير..

ابن الإنسان..

في ضفاير شرايني مصلوب

اللحظه الروح القدس..

بتهرب من بطني.. بتدوب

بابكي..

وقرود الخماره

لابسين عمة قاضي وجبّه وشاره

بيشاوروا عليا بصوابع صفرا:

«فاجره»!!

الناس.. العيبه.. الخيبه..

مش قادره..

باحمد..

باتغطى وباعض لساني..

ياني.. ياني..

إهدا يا حبيبي..

«إيه ده!!»

ح تحاول تاني!!

- ٣ -

- عطشان..

- عطشانه همدانه..

- همدان

زيّ البركان الخامد في البرّيه المنسيه

– زيّ الشمعه المطفيه..

جوه القلعه المسبيّه

تحاوطها الريح الشتويه ف قلب الوديان

– مشبوح انا وانتي..

فوق أحلامنا المكفيه

– مسفوحة دمانا البكريه فوق الصلبان

المسعورة

المنسوجه بإيد دنيتنا العوجه

من آه مقهوره وضحكه ممروره

سايله ف أعصابنا المرجوحه

– من رمل البحر المالح..

.. طارح في الشريان

– عطشان

– عطشانه.. همدانه

– همدان

– على جبل الخيبه المُره..

القهره ورانا وقصادنا

نتهرب.. نتهرب.. من بعض

يهرب نبض الرغبه من أجسادنا
نتملى أسئلة مش لاقيه الرد..
– نلحس قضبان الزنزانه..
نستطعم برد الغربه..
.. ف عزبه داسوها الهجانه
– نتدارى ورا النفس المكتوم
– نتكلم جوانا بالألف لسان
(الألف لسان مقاتيل؟!
ولاّ كلامهم محموم)

– على طرف لساني.. التلج البارد واليحموم
– الخوف ملو الحلقوم
على طرف صوابعي المهزومه..
.. يطرح شجر الزقوم..
يسرح طير الأبابيل
يرميني بحجاره سجّيل
– على صرتي..
يصفرّ الصبار السلّي..

.. والغل المسموم

– الشوك يتضفّر في عروقي

– الأفلاك المنظومه تتهاوى فوقي

أهرب واتّاوى في شقوقي

– تصرخ ع البعد بنات آوى

وتزوم الريح اللولاوه

وتحوم الغربان النواحه السفاحه..

.. والبوم

– آه يا حبيبي.. أنا فين؟!

– آه يا حبيبتي..

فين نهر النسيان

.. السارى ف عصب الأكوان؟!

أنا ملح الأراضين السبعه..

أنا جرح الأفلاك السبعه..

أنا طرح الألوان السبعه..

تايهة خطواتي ف خطايايا..

ولا غايه.. ولا عنوان

– عطشان..

– عطشانه.. همدانه..

– همدان

– ٤ –

على نفس سرير أُمِّي

على نفس الأرض الهمدانه

عريان يانا يانا يانا

زيّ الميه الراكده..

زيّ الهم اللي ف دمِّي

زيّ الأرض الشايبه الشرقانه..

.. العايبه.. الحزيانه

اللي فرط فيها القراط:

دهر..

وقهر..

وعهر..

وإحباط..!

الولاده طواغيت وعبيد

وسكوت ممقوت

وغنا وعديد

وحياه بتموت

وميلاد من دم شهيد

أَمَ وقبر: اللاهوت..

الناسوت..

الطاغوت!!

على نفس الأرض..

اللي قتل فوقها قابيل هابيل

عريان يانا..

.. وباغصب روحي ع الغنوه

وقلبي عليل!

الغنوه جنين..

يتخلّق جوه رحم ليل المقاتيل

قنديل رعاش الضي.. فتيله كليل

تتفتح طاقه.. مداها قليل

أنفض خوفي..

ويسيل شوقي لمدد شوفي

تتمد كفوفي..

ملهوفه..

تبوح الياسمينه بسرها..

والرغبه يفوح عطرها..

ويفحفح دوح الجنهْ في حنايا الروح..

ويصحصح جوايا الوهج المطفي..

ينفرد القلع المكفي..

تسقي في دمايا الريح وتطيح..

.. تناديني سمايا..

طراطيفي تنمّل.. احطّ غمايا

أطرح تباريح حزني وندمي..

ويسيل دم وجودي ف عدمي..

تنفد قدمي

من خرم الإبره..

المدى مفتوح

وانا باجي واروح.. ف الفضا..

ونسايم الرضا..

بتهدهدني وتنسّيني اللي مضى

وتاخدني بعيد

وتعيدني من أول وجديد

تتفرفط عناقيدي.. والقضا

يحدفني..

أنزل فوق السجاجيد

مطروح.. ع الأرض سعيد..

في القصر المتداري..

اللي بناه الجن الجتزاري

للنبي سليمان

باهض..

باركض عريان..

بين العواميد

يلمحني الهدهد..

أداري بايد..

عورتي!!

اتطلع للأرض البور

ألمح صورتي بتضحك..

أدخل بهو المرجان

أتردّ وليد

أضحك برواقه..

أتشاقى..

شعري يهفهف على قورتي..

أنطّ السور..

نتلاقى..

أنا والسياف مسرور

(شيء في ملامحه

بيفكرني بابويا..

سامحه يا ربنا سامحه..

سامحني – قتلته في مهدي..

في غيطان قمحه..

ما قتلتوش.. لأ.. هو قتلني بإيده ورمحه

لأ.. ما قتلنيش..

ولا قصقص ريشه جناحاتي..

وآديني باعيش

وارمح رَمْحُه)

باصرخ «اصحوا يا نايمين اصحوا»

... مسرور سيفه في إيده مسعور

رمحي مكسور

وشي ف وشه..

عيني ف عينه..

بيني وبينه اللحظه الحبلى..

بيني وبينه دمّ اللحظه الجايه المهدور

الدم يفور..

أستعدل روحي على القبله

أضحك فجأه.. يطرف رمشه

يضحك فيا الوحش المخمور

يعمى السيف عني – أدور..

الدور دوري.. مجبور..

اغرز رمحي ف ضهره.. أنشّه

يهوي.. ألوي رقبته.. أطبق ع الزور

يلقف ويخور..

إيدي تحشّه..

تتحنى الكف بدمه.. احدف راسه المنحور

«على إيه بتبصوا يا هوه.. امشوا»

أمسح كفي في حجارة السور
ألبد جوه النقش المحفور
تتفجر ينابيع الدم ف وشه المجدور
الدم بحور
وانا ع الموجه طالع نازل..
طالع.. نازل..
والشط -على البعد- يغازل..
عيني..
وانا باضرب دراعيني..
وانازل..
في الموجه - وطعم الموجه على ريقي..
ريقي معقود..
الموجه طريقي وأبريقي..
النسيان الصافي صديقي..
جسمي متني.. مفرود..
يعود للرحم.. الفردوس المفقود
متكوّر..
كفي متكوّر.. غازل..

م الهوا واليود..

تمينا..

والموجه ترمينا..

ترسى سفينه عمرنا بينا..

على جبل الجودي.. تجود ليالينا علينا..

بخضره..

وقلعة.. ومنازل..

نتصبح بالشمس ف دمّي..

والحلم يزهَر في مسامّي..

السما بيضا..

قلبي حمامه بيضا..

جناحاها مفروده عريضه..

في ضلوعي تبرجم وتسمّي..

«يا عم شمردل يا حرس الكنز المرصود..

الصهد..

.. أنا جيت اتلقى العهد.. أنا..

جيت ارمي الحربه في الحفره..

ونسيت هدهدة المهد..

.. وحواديت العفاريت..

يا عمّ شمردل.. يا حرس الكنز المرصود

الوعد رماني..

زماني.. الموجه رمتني.. أنا الموعود»

– «على باب الكنز حوريه وشها متغمّي

بين نهدينها..

.. بين فخدينها.. الكلمه السر المنشود..

ادخل وارمي..

سلامك قبل كلامك..

واعمِي عيونك بإيديك واعمي..

روحك.. إحمي..

بعماك روحك.. وادخل..

حل السراويل.. وانت تنول المقصود»

بادخل على باب الكنز..

باقرّب.. بتقرّب

من ليل شعرها..

باشرب عطرها..

باستغرب من ريحته المألوفه المعروفه..

باجرّب..

أمسك روحي المخطوفه..

أرجف..

سرها.. ملفوف..

على مدى كفي الملهوف..

دمِّي بيهرب..

م الخوف..

إيدي بتتمد تعرِّي الوش المتغمِّي..

أتطلع اشوف..

يبهر عيني الوش المكشوف..

أتكهرب.. لحظه..

ويترد لي شوفي.. أصرخ.. اعضّ ف كُمِّي..

أنا مش أوديب الزاني.. يا أُمِّي..

الصرخه بترج كياني

مقلوبه الصرخه..

مرعوبه روحي وسايخه..

للمي عمري الخاطي الفاني

سامحيني يا أمي.. مش قادر

باسقط زيّ الملك المنصور

لحظة نصره..

لما يحاصره ف قصره.. الموت الغادر

لما استوفى أجله المقدور

- ٥ -

- عريان

- عريانه عطشانه..

- عطشان

زيّ الريح البريه الشارده في الوديان

يا قرنفله غطيني..

بردان

قلبي متبعتر.. لميني

- أنا اشيلك جوه رموش عيني..

واغسل حزنك بدموع عيني

نام يا حبيبي..

واحلم..

تسلم..

– طيب رسيني على شطوط حلمي.. رسيني

– ننسى اللي حصل..

– طب نسِّيني..

– اشرب.. في شفايفي لبن وعسل

– باشرب.. باحلم..

– باحلم وياك

(نحلم إن الدنيا بتحلم بينا..

إحنا مش احنا وبس..

احنا بكره الجايّ علينا..

وف جوارحنا –

طفل الأمل اللهفان)

– عريان

– عريانه.. عطشانه..

– عطشان

– بارخي ضفايري..

وستايري..

باشيل تاج الأحزان

إفتح لي محاره عمري..

طلّع لولي الفرحه المنسيه

أفرش لك عمري غُنا ونسيان

وافتح لك أحضاني سرايه..

تيجان عمدانها ياقوت وحنان..

.. ودفا مرجان.!

انا ملكة بتستنى ملكها..

انزلي يا نجوم السما داير ما يدور الناموسية

الفارس جاي مملكتي.. عارف مسالكها..

بالمس نجم السما بإيديا

وبامروح على وش حبيبي برموش عيني

– مروحي.. نسيني..

خبيني.. خديني

– عريان..

– عريانه عطشانه..

....

– عطشان

واخداني اللحظه المجنونه..

زعابير أمشير..

.. صهد بؤونه..

كل الماضي بيتدارى.. بتبقى النسمه سرير

ما ادرى إلاَّ والأرض سما..

والسما من تحتي ملايه حرير..

قلبي شباك مفتوح في ضلوعي..

.. وبتزقزق فيه العصافير..

أنا وحبيبتي.. وحبيبتي وانا..

بره دوايرك بندور يا زمن..

واللحظه الحبلى قلب كبير..

والهوا بدموعي المكتومه منديّ

بنعيش اللحظه المسحورة..

بتعديني البحر.. باعدّي..

روحي بتسيل بتسرسب من طراطيف يدّي..

– ارشق زهرة عيدي الطاهره..

في ضفايري السمرا..

– بارشق يايديا الزهره..

– طيري فوق جناحيني

اقطف عناقيدي..

.. فرفطني..

ضمّ جبيني الخمري ف حضنك..

اشرب خمرة عمري..

– يا عمري..

– سلمت إليك أمري..

إغرق في بحور شهدي

الرمل ف نهدي..

بلمسة.. يتفجر ينابيع

الدمعه ف حلقي..

.. باغمض عيني..

باشوف جوايا..

قمر وربيع..

(حلمنا ضمنا.. لمنا..

دوّبنا في حضن وسيع

بندوب سوا سوا..

في الهوا..

بيدوب ضلّنا – نطلع للسما..

سلمه سلمه

نتزل للأرض المستسلمه..

نحضنها نضيع..

يضحك طفلنا..

والعالَم يرجع طفل وديع)!!

– عريان..

– عريانه عطشانه..

عطشان

– ٦ –

على نفس سرير أمنا.

على نفس الأرض اللي بتشرب دمِّنا..

حلمنا ضَمّنا..

وطلعنا عرايا.. ندوب في الهوا والغنا..

ونزهزه سوا سوا.. زهر المنى

إحنا..

روح الريح البريه..

أنات مجاريح الدنيا..

حلم الحرية..

تاج الشمس الوهاج..

طيف القمر الرجراج الخافي..

أسى أمواج الذكرى..

سنابك أفراس الأيام العُوج..

الماضي..

.. المستقبل..

جوه اللحظه الحبلى ممزوج..

ليل الأبنوس..

ونهار العاج..

وهج اللحظه..

من صهد جهنم..

وروايح الجنه.. منسوج

اللحظه الحبلى.. واخدانا..

جوه حشاها بندور

عمرنا بيدور في فراغ صافي مخمور

عشنا نشرب كاس الماضي..

.. والكاس فاضي..

ومكسور!!

ولسَاننا من خمر الدهشه معووج!!

اللحظه الحبلى على لساننا الممرور بتفور..

العتمه.. النور.. في كياننا..

الخطوه الحره.. السور الشوك

الشهوه الجامحه حصاننا..

.. النار.. الجنه.. محاوطانا..

الزهوه.. الفرحه مآلمانا..

النسمه السارحه..

في غيطاننا الطارحه..

تروى ف شرايينا الشرقانه..

عنقود..

لسه بيتخلق جوانا..

ريقنا معقود..

الدنيا بتتفتفت فينا..

نلملم كِسَر الكون المهدود..

أيام.. وشهور..

وسنين.. ودهور

التواريخ المقبوره تصحى..

يصحى الممكن.. والمحظور..

حيّة حوا..

.. خطيّة آدم.

دمّ الأخّ المهدور..

صرخة قابيل القاتل..

رعشة أوديب الزاني..

سمسرة الكهنه.. وخيانة السر المستور

في البر الشرقي احنا..

والنيل بيننا وبين البر الغربي..

والموت منجل بيطوّحنا..

يغسلنا دمع إيزيس..

نرجع نحيي.. وندبي.. ونربي..

ومن تاني نعمّر مطارحنا..

صدفة غشيمة..

حدفتنا هنا وف أيادينا..

أغانينا.. ورماد هيروشيما..

وف رقابينا..

دمّك يا ياسين.. يا يسوع

يا سينا..

.. يا دير ياسين..

يا سنين الجوع..

دايره الطواحين بينا..

واحنا اتعلقنا في الطواحين..

يصرخ فينا القلب الموجوع..

بالطهر.. العهر..

الرعب.. الحب..

الخصب.. الموت

اغسلنا يا نيل الفيضان

حنّينا بدم الطمي..

قلوبنا بتصرخ فينا بعزم الصوت

غرّقنا يا ابو حضن حنون

مجنون.. طول عمرك..

.. يا حصان الشوق اللهفان..

اروينا يا نيل اروينا اروي..

خلينا نكون..

فَجّر فينا فَجْر الأمل الحر المكنون..

خلّي لنا الكون..

اللي مالوش لون..

حفله ألوان

طي حنيننا

نسيّنا أنيننا..

ارمي البذره في سنيننا..

زهزه بساتيننا..

.. وخلي إيدينا تطول..

من بين قضبان زنازيننا المقتولة..

زهر الأمل المجهول..

دا احنا يا نيل الفيضان.. احنا..

احنا لدنيا اليأس آمالها..

واحنا لدنيا النقص كمالها..

الماضي بحور سودا..

واحنا شطآنها ورمالها..

من ضحكه روحنا. الدنيا..

تشوف سكتها..

وترقص ضحكتها..

تبقى الأرض سرايه..

والقمرايه مرايه..

وهوا الاحلام الجايه..

يفتح شبابيك بحريّه..

أحزان الماضي سَكتّها

سيِّل فينا يا نيل الفيضان سيِّل..

اطلق ريح الحريه البريه ف وديان الزيف

النسمة الصافية ف ليل الصيف..

قمر الشوق النادي..

ينادى الأرواح الشرقانه..

واحنا بنحاول نتوازن على حد السيف..

والموجه الطاميه.. الداميه..

واخدانا..

طالعه بنا ونازله على هوانا..

وبتفتح سكتنا العميا..

بندوب في حفيف الشجر الطالع..

في أنين الشواديف..

النسمه.. الهمس..

ندى الفجرية البكر..

طلوع الزرع البدري..

هسيس الطينه الخمرانه..

السَّحَر..

السِّحْر..

البحر..

شراع الرجفه الأسيانه..

طراطيف طراطيفنا..

تحسّس على درب الرحلة المجهوله

تفتح أبواب الشوق المقفوله..

تدوق ألوان الطيف..

تسبح..

تسرح

بجناح اللهفه النشوانه
ترقص على نغم الأفلاك الطاهره
وتاخدنا مرارة الحكمه..
.. لبراءة الدهشه!!

وتاخدنا بكارة الزهرة
لجنون الرعشه..
نصرخ م الوحشه..
.. نتوحد..
يصرخ في حشانا..

مولود عريان
عريان على صدر الأرض الأم العريانه
أرض الإنسان

(١٩٨٥-١٩٦٧)

من ديوان «نُصّ الطريق»

قصيدة «نُصّ الطَّريق»

- ١ -

(نُصّ الطَّريق..

وبندقية الغفر)

أنا..

لا انا نبي له معجزة وآيه

لا ملك عرش وسرايه

لا..

ولا محاره في محيط غويط

بلا بدايه.. ولا نهايه..

لا إله سليط

بسيط أنا..

جوايا ذكرى..

وشوش حجر..

بيوت بشر..

شجر عيون غجر..

غايه لا علامه.. لا..

رحايه.. ياه..

دوامه..

ياما درت بين الحلم والسكون:

أكون.. ولا أكون

النصل مسنون..

الحنون الموت في آخر الطريق..

مكنون

وانا هنا ف نُصّ الطَّريق مجنون..

هنا..

داب كل شيء في كل شيء

العتمه والبريق

نبالة العدو..

خيانة الصديق

الهشه والحب..

الوداعه والرعب..
البراءه والتمَن
طهارة البكاره والدناءه والعفن
مرارة الحكمه.. صفا البُلَهْنِيَه
نُصّ الطَّريق.. وومضه الزمن..
وأنا هنا –
لا اقدر أعود بريء
ولا اقهر الموج الجريء
ولا أموت غريق
يا أخطبوط الموت.. هنا
تتلخبط الخطوط.. هنا..
تتشابك الخيوط..
العقل والجنون هنا..
والزهد والمجون.. هنا

والغالب المغلوب أنا..
باصرخ ولا يطلع لي صوت
قدام عمود الملح والكبريت

وبرزخ السكوت!!

- ٢ -

جنين في بطن البحر..

والليل جرح..

والريح ملح..

والزمن عنّين

وبندقية الغفر

(غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين)

واقفه ما بين العاشق المستحيل

(لا مستحيل!)

تسيل في ليل الذاكره المطفيه..

نجمهْ بديل..

يسيل ترتيلي في خوص النخيل..

يسيل..

على تيجان كِسَر..

مقاتيل في صا الحجر

يسيل هديل يمامه..

بتغمغم لشمسة الضحى على الكيمان

الحلم وانتي..

يا حبيبتي..

والرمل المندِّي..

يدِّي

خلّفنا واد..

ومات..

خلفنا..

مات

الريح بتمسح من سكات..

بكانا..

بندقية الغفر

واقفه ما بينا وبين صدانا

واقفه ما بين:

الشهوه والرجفه..

وبين الحلم والنطفه..

وبين الطمي والبذور..

بين البذور والنور..

وبين الميه والعطاشى..

عطشانين يا مية البحور

صرخنا.. يا.. يا بندقية الغفر..

صرخنا.. خفيت عن عينينا.. لا أثر..

صرخنا.. تاه الضلّ في الضلّ الحنون

جرينا داب الضلّ في الطلّ..

طلّ البدر فوق التلّ زهزه الشجر..

ولفّنا الحجر حصون..

خلّفنا واد..

وعاش

وليدنا عاش..

رعّاش..

بإيدنا دفّيناه

في قلبنا المحموم ولفّيناه

فينك يا بندقية الغفر؟!

في الدم؟!

لا..ه

في الضهر؟!

آه..

العتمه..

والرصاصه الكاتمه..

آي!!

ليه رحتي ليه فُتِّيني حَيّ؟!

دمّ الميلاد والموت على إيدي

ودي صرخه ف وريدي؟!

ولاّ دي صرخة وليدي للحياه؟!

الليل وانا ويشهد القمر..

وبندقية الغفر محوّمه.. هنا وهنا..

رعب الميلاد والموت.. وانا

باصرخ.. ولا يطلع لي صوت

قدام عمود الملح والكبريت..

وبرزخ السكوت!!

– ٣ –

ريق اللسان معقود..

حياه مالحه..

وشوش كالحه..

عدم ممدود..

وجود مهدود..

وملح بارود.. ده؟!

ولا الملح ملح البحر؟!

ولا الجرح؟!

ولا الدم؟!

ولا اتجمد الدخان..

على لساني الجبان؟!

وبندقية الغفر

(غفر السواحل.. صيَّادين الصيَّادين)

ورا البشر..

معشعشه في الشيش وفي الطيقان؟!

ولا ف قرار الطمي والهوا الحصان؟!

سو أنا وليدي

في حضني.. ماسك إيدي..

ماشيين

يتنصب سوق الكلام والبيع

يغمغم الحس الوديع..

اهنّنه..

ينام

«هُوهْ ننَّه هُوهْ..

نام في سلام»

عالَم وسيع..

فيه الوحيد يتوه

زحام

يصحى الوليد..

ويشبَّ يحضن الحياه..

من غير ما احسّ يروح بعيد..

بامد إيدي..

لم لقيت وليدي..

تاه!!

أدور وراه.. أصرخ..

وصرختي تلقاه..

اضمُّه جوه ضلوعي طوق نجاه

أدور معاه..

مخنوق في سوق العالَم الموبوء

بعيني شفت الدم ع الأسفلت..

لم رآه..

عملت مش شايف..

قفلت عيني.. وامتثلت..

شلت بشويش رجلي..

للكورنيش وصلت..

زيَ الترمس النِي

ورأيت النيل حزين..

أكلت طورة تين..

بشوك التين غسلت ذنبي..

م الطين والمهانه..

يانا يا نيل يانا..

م اللي مخبياه وراها..

نظرة السنين!

النيل فتح قلبي رأيت..

الدم ملو السكه.. والعينين

النيل صرخ:

لعين لعين..

مين يقفلِك يا عين

مين يبقى بين وبين..

يموت..

بلا أثر ولا صوت..

التفتّ...

بندقية الغفر هنا..

وأنا هنا ووليدي..

بطلقه عمرنا يروح هدر..

وانا

(انا اللي كنت في الصبا

أعرف أكلم الشجر..

واهنِّن الحجر.. حَبَا حَبَا

وافوت من النار..

والبَلاده..

والغبا..

وانفدِ بجلدى م الليالي المرعبة)

أنا صرخت..

خفت ع الوليد..

ولا امتثلت.. لا داريت.

لفّيت..

ولاليت بالصريخ.. ولا..

شقّيت هداوة السما..

بالصرخة..

لا فجّرت خضرة النما..

اترميت..

والدم ع الأسفلت:

بين الشاري والبايع..

وبين الضاري والضايع..

وبين السن.. والضحكه..

وبين الخطوه والسكه..

وبين اليدّ والرغيف السنّ

والتعب والراحه..

والكدب الصريح وخنقة الصراحه..

«الدم يا عميان»

صرخت..

«ع الأسفلت»

صرختي بتضيع..

باضيع.. عطشان

لقيتني اتشلت..

من جدوري..

الصرخه من جدوري..

«أي

«الدم ع الـــ..

(كرباج في لحم حَيّ)

«الدم»

إبني..

بكره جايّ..

الضّي يتوازى..

(رطوبة الزنازين..

النشع ع الحيطان.. حزين)..

تتخلق السنين من تاني..

من بين وحشة المكان..

ووحشة الصديق..

يشع جوه مني شيء بريء مضيء

أصرخ في وش العالَم الدنيء..

بصوت جريء

تضيق عليا العتمه..

والقضبان..

تقرّب بندقية الغفر..

سجّان..

تقرّب المسافه بيننا..

مش جبان انا..

يا بندقية الغفر..

وانتي على طرف اللسان هنا..

انتي هنا..

وانا هنا..

ح اصرخ ولو كان فيها موت

قدام عمود الملح والكبريت..

وبرزخ السكوت

- ٤ -

نُصّ الطَّريق.. وبندقية الغفر

(غفر السواحل صيَّادين الصيَّادين)

أنا نبي المناساه

المعجزة.. الحياه

وآيَتي..

آه.. وراها آه..

وخضرة الربيع سرايتي

والمحاره في المحيط بدايتي

والسما بنجومها..

رايتي

وكرسي عرشي..

عالَم الحلم الوسيع

أضيع..

يضيع..

نُصّ الطَّريق..

وبندقية الغفر هنا..

وانا هنا..

لا اقدر أعود بريء

ولا أموت –بلا صرخه– غريق

قدام عمود الملح والكبريت..

وبرزخ السكوت

هنا أكون..

أو لا أكون

هنا جنون الحلم.. والسكون

هنا..

مرارة الحكمة..

جسارة الشراره..

انفجارة النواه..

باصرخ بعزم ما بي:

لا.........ه

بتتفتح بوابة السجون..

بينفتح لي الكون لمنتهاه

بصرختي في وش خنقة الحياه

باكون..

(١٩٧٥)

الفصل السادس

السؤال

ربما يطرح السؤال عليّ نفسه الآن: لماذا كانت هذه القصائد للدراسة والقراءة الجمالية على وجه التحديد، دون غيرها من الكثير من قصائد الشاعر الكبير سيد حجاب عبر دواوينه الشعرية المختلفة؟

هذه القصائد -المختارة- الخمس، تمثل ثلاثة دواوين شعرية مختلفة:

- صيَّاد وجنّية.
- في العتمة.
- نُصّ الطَّريق.

والقصائد المختارة هي:

- صيَّاد وجنّية ١٩٦١ من ديوان «صيَّاد وجنَية».
- في المحزنة ١٩٦٢ من ديوان «صيَّاد وجنّية».
- الموت في عزّ الفجر ١٩٦٤ من ديوان «صيَّاد وجنّية».
- إتنين في العتمة ١٩٦٧ – ١٩٨٥ من ديوان «في العتمة».
- نُصّ الطَّريق ١٩٧٥ من ديوان «نُصّ الطَّريق».

الحِقبة التاريخية والسياسيَّة دلاليًّا:

من عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٨٥ نحن بصدد مرحلة تاريخية وإبداعية تتراوح نحو ربع قرن من التجرِبة الإبداعية الكلية والشاملة للشاعر الكبير سيد حجاب، والتي ما زالت قائمة إلى الآن، هل لهذا الاختيار القصرى، لهذه الحِقبة

السياسيَّة والحضارية في تاريخ الشعب المصري والعربي والإنسانية كافة، عَلاقة ما سببية وإبداعية وحضارية وسياسيَّة فكان اختيار هذه القصائد عبر هذه التواريخ المختلفة بقصدية وتعمد لا بشكل عفوي؟

الإجابة: نعم ونعم ونعم..

أولا:

الدارس للتاريخ الإنساني يكتشف ويلمس أن التَحوُّلات المجتمعية الكبرى، بدول العالَم كافة من شرقه إلى غربه، ومن شماله إلى جنوبه، عبر مختلف الديانات والأعراق واللغات والشعوب المتنوعة، قد حدثت فعليًّا وتاريخيًّا خلال هذه الحقبة الزمنية، فمن الحرب الباردة ما بين المعسكرين الشرقي والغربي، ما بين الاتحاد السوفييتي وأمريكا وبريطانيا معًا في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، والكوارث الأمريكية المختلفة من فيتنام إلى كوبا إلى مساندة إسرائيل في كل مواقفها، والاتحاد السوفييتي في حربه الباردة ضد أمريكا وبريطانيا معًا من خلال مساعدة فيتنام وكوريا، بل والدول العربية كافة ضد إسرائيل والمعسكر الغربي الممثل في أمريكا وبريطانيا.

ثانيا:

حركات التحرُّر العربية المختلفة والدور المصري المساعد لهذه الحركات العربية عبر التاريخ، وبخاصة منذ نهاية الخمسينيات ومرحلة الستينيات، والدور المصري المشرِّف والقائد والملهم خلال هذه الفترة للعديد من البلدان العربية والإفريقية والعالَمية -دول العالَم الثالث- التي استلهمت من خلال التجربة المصرية روح المقاومة والاستبسال في الذَّود عن الوطن والأرض والعِرض.

ثالثًا:

كثيرة جدًّا التواريخ المرحلية التي من الممكن الوقوف عليها خلال هذه الفترة الإبداعية للشاعر سيد حجاب، من خلال المرحلة من ١٩٦١ وحتى ١٩٨٥ وبخاصة ما يتعلق منها بمصر والشعب المصري على وجه التحديد، وسنحاول في إيجاز طرح بعض تلك التواريخ فقط للدلالة على أهمية هذه المرحلة في تاريخ مصر العربية المعاصر:

١- في مطلع الستينيات حيث كانت مصر والعديد من بلدان العالَم العربي ما بين تيارين لا ثالث لهما، ما بين الرأسمالية ممثَّلة في بقايا الإقطاعيين المصريين، والشيوعيين الحالمين بأسس العدالة والمساواة والتعليم وعدم التفرقة ما بين طبقات المجتمع المختلفة، وأن الوطن للجميع والدين كذلك.

٢- في مطلع الستينيات بداية الانقلاب على الحركات الشيوعية واعتقالها، لا بمصر وحدها، بل بمختلف الدول العربية المتحررة حديثًا حينذاك، وبداية نمو التيار الإسلامي الوليد.

٣- المشروع القومي المصري الهائل، الذي التفّ حوله جموع أبناء الشعب المصري كافة ألا وهو قصة بناء السد العالي (٩ يناير١٩٦٠ - ١٦ مايو ١٩٦٤)، وما سبق ذلك من محاولات تمويل المشروع من قِبَل صندوق النقد الدولي، وتعنُّت أمريكا ورفض الصندوق هذه المساعدة، ومساهمة الاتحاد السوفييتي لتمويل المشروع.

٤- نكسة يونيو ١٩٦٧ وما أعقب هذه النكسة من جراح أليمة ما زالت باقية آثارها حتى الآن على المحيطَين المصري والعربي، وسقوط الحلم المصري والعربي الممثَّل في القائد والزعيم جمال عبد الناصر.

٥- حرب الاستنزاف، وقد كانت من أشرس وأشرف المعارك التي خاضها الجندي المصري وقتذاك، بل وعبر في هذه الحرب قناة السويس المحتلة مرات عدة في أعوام ٦٨ و٦٩ و٧٠، ولولا ارتباطي بسياق موضوع بذاته لاسترسلت في الحديث عن هذه الحروب المشرِّفة.

٦- موت زعيم الأُمَّة العربية الراحل جمال عبد الناصر في ٩/٢٨/ ١٩٧٠.

كما قلت -سابقًا- كثيرة هي الأحداث ما بين عامَي ١٩٦١ و١٩٨٥ التي من الممكن تناوُلها، لا من زاوية التبرير لاختيار هذه القصائد الخمس بعينها والممثلة لتلك الفترة تحديدًا، ولكن لنستطيع من خلال ذلك الوقوف على الحالة الروحية والنفسية والاجتماعية والثقافية والسياسيَّة والتاريخية المتعددة والمتراوحة عبر تلك السنوات ما بين عامَي ١٩٦١ و١٩٨٥ للشاعر الكبير سيد حجاب خلال هذه الفترة العصيبة والمثقلة بالهموم والمواجع والانتكاسات والإحباطات والانكسارات المتعاقبة، والخيانات وسيوف الغدر المشروعة من أكثر من جهة لا من شخص بعينه، والزيف والكذب والخداع والتسويف، والماسْكات والأقنعة الكثيرة التي يتناوبها هؤلاء المتلاعبون بكل الأوراق والعقول، والآكلون على جميع الموائد، والمسهمون في كل التيَّارات والأنظمة، هؤلاء صناع الطغاة والديكتاتوريات المختلفة بلا موقف أو آيديولوجيًّا، سوى حساباتهم الخاصة وآيديولوجياتهم الخاصة التي تتماشى مع مصالحهم من عصر إلى آخر، ومن حاكم إلى آخر، هؤلاء أبناء كل العصور وكل التوجُّهات وسَدَنة كل الأنظمة حتى الآن.

نستطيع أن نقول إنها ملحمة مصر بعد تحرُّرها منذ ثورة يوليو ١٩٥٢، وإحباطاتها وانكساراتها ومواجعها وآلامها، إحباطات ومواجع وآلام هؤلاء

البسطاء الفقراء الأرزقية، تلك القاعدة العريضة والشريحة الكبرى، من النجارين والحدادين والمحّارين والبنّائين والصيّادين والفلاّحين والنقّاشين والحمّالين والعتّالين والمدّاحين وبائعي الفول والعرقسوس والبطاطا والذرة المشوية والشحّاذين والعواطلية...

هؤلاء وقود الحروب التي خاضتها مصر وما زالت، هؤلاء وقود ديزل التنمية المدّعاة منذ سنوات، هؤلاء كبش فداء السياسات الفاشلة والفاشية، هؤلاء هم الممثلون لبساطة الأرض والسماء والجبال والنجوم والعصافير وخضرة الزرع والنيل السلسبيل والشجر والمطر وزرقة سماء ما بعد الفجر.

هؤلاء الذين لا يعرفون -ربما حتى الآن- لماذا قامت الحروب التي ضاعوا في أتونها، كما لا يعرفون متى انتهت وإلامَ انتهت، فقد حصد كبراء القوم النسور والنياشين والأوسمة ورحلات الحج والترفيه من مكان إلى آخر، وهم لم يحصلوا إلاُ على مصر التي يحفظونها في قلوبهم، وهذا يكفيهم زادًا وزُوّادًا حتى اللحظة.

هؤلاء الذين لا يعرفون ما ديزل التنمية ولا التنمية، ومن أي شارع يمر هذا الديزل، ومن أي حارة سوف يتوقف ليعمّهم بخيره، لا ليتزود من دمائهم الذكية كما كان وما زال، هؤلاء الذين لا يعرفون ولا تعرف بساطتهم سوى التضحية والبذل والعطاء والمنح، ولا يدركون -حتى اللحظة- مفهوم الثمن والأخذ والنيل والاستحقاق والاستحواذ.

تلك هي العائلة المصرية الشعبية الكبرى التي يتغنى بها الشاعر الكبير سيد حجاب، سواء في شعره المقروء أو المسموع أو المرئي، وهي عائلة لا تملك للشاعر سيد حجاب أسهمًا للدفع، لكنها تملك -له- أسهمًا للحسّ وللحب وللتجاوب

وللاحتواء، لإحساسهم بأنه -سيد حجاب- هو مداحهم، ومنشدهم، الكائن بين جراحهم وآهاتهم ومواجعهم، والفلاّح الفصيح المتحدث بلسانهم وخطابهم.

اختار الشاعر سيد حجاب هذه العائلة الكبيرة حتى الآن لتكون أنشودته في كل ما كتب، فاختارته العائلة الكبيرة ليكون أدهمهم وأيوبهم وأبو زيد الهلالي لهم، وكان السيد حجاب طائيًا كحاتم فلم يبخل على عائلته الكبيرة من دمائه وحِسِّه وأشجانه وربابته ونايه، فقدم لهم -وما زال- مواويله وملاحمه وسطوره عبر شتائهم الدائم أمام «المنقد» المشتعل نازعًا كل أوراق التوت عن شجر الظلم والجبروت والطغاة والنمل الأبيض، مربِّتًا على جروح «عائلته» بلطف وتحنان، صارخًا بمقولته الشهيرة في وجوههم: ليس وقت البكاء، انتظروا، إن غدًا لناظره قريب.

التجربة الإبداعية من منظورها التقني والفني:

عودة إلى القصائد الشعرية الخمس المختارة:

هذه القصائد -المختارة- الخمس، تمثل ثلاثة دواوين شعرية مختلفة:

- صيَّاد وجنّية.
- في العتمة.
- نُصّ الطَّريق.

والقصائد المختارة هي:

- صيَّاد وجنّية ١٩٦١ من ديوان «صيَّاد وجنّية».
- في المحزنة ١٩٦٢ من ديوان «صيَّاد وجنّية».

- الموت في عزّ الفجر ١٩٦٤ من ديوان «صيَّاد وجنّية».
- إتنين في العتمة ١٩٦٧ - ١٩٨٥ من ديوان «في العتمة».
- نُصّ الطَّريق ١٩٧٥ من ديوان «نُصّ الطَّريق».

لا بد من الوقوف حول التجرِبة الإبداعية عبر تلك الحِقبة الزمنية والتاريخية والسياسيَّة، ولكن من المنظور الفني والتقني كحالة إبداعية، من حيث:

الصورة/ الأسلوب/ تراكيب الجملة الشعرية/ البناء/ اللغة/ بنية المفردة/ بنية الوحدة العضوية بالقصيدة/ التوظيف (للحدوتة الشعبية/ للدين/ المأثور الشعبي/ للتاريخي/ للتراث الإنساني كافة)/ الحيل الفنية والإحالية/ الصوتيات وبخاصة الإيقاع الداخلي للمفردة وللجملة وللقصيدة ككل/ الحالة/ فنية استخدام الضمائر المختلفة بأكثر من شكل/ التفرُّد...

ولسوف نحاول الوقوف عند بعض هذه الخصائص فقط لا جميعها..

للوقوف أمام ما ذُكر -سابقًا- أمامنا معيار واحد ليس كحكم كم، ولكن كحكم قيمة على تجرِبة الشاعر، ألا وهو معيارية هذه التجرِبة الإبداعية للشاعر سيد حجاب ضمن أبناء جيله وعصره، ليكون حكمًا يشوبه النزاهة وليس النزاهة ذاتها.

أولا: الحالة

عبر امتداد القصيدة الشعرية للشاعر سيد حجاب من عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٨٥، نجد أننا بصدد الكثير من الحوادث الجسام على مستويات عدة، منها

المصري والعربي والإنساني، فكم من الشعراء الكبار ضمن جيل الشاعر، من تَحَدَّث عن الاستعمار والهيمنة، وحركات التحرُّر الوطني، وحرب فيتنام، ومشروع بناء السد العالى، ونكسة يونيو ١٩٦٧، وحروب الاستِنْزاف المتعاقبة، وغرق المدمرة «إيلات» وغيرها، وموت الزعيم جمال عبد الناصر، ومقتل جيفارا، وانتصار أكتوبر، وكامب ديفيد، وانتفاضة الشعب المصري المسماة «انتفاضة الحرامية» وأسلو (١)، وأسلو (٢)، وواي بلانتيشن، والمتغطرس الإسرائيلي، ومقتل سليمان خاطر... أستطيع أن أظل في سرد آلاف الأحداث على المستويات كافة المصرية والعربية والإنسانية... التي كان الخطاب الشعري فيها -وقتذاك- خطابًا مباشرًا سطحيًّا في معظمه، مرحليًّا مرتبطًا بمرحلته فقط في الغالب، ثقافته ثقافة تدشين للمرحلة أو ضدها، أكثر منها ثقافة تَحَوُّل للخطاب الشعري من مرحلة إلى أخرى على المستوى الفني دون تجاهل لكل ما يتعلق بالمجتمع، ولكن بشكل شعري لا تقريرى، لا يختلف كثيرًا عن نشرات الأخبار، والأعمدة الصحفية في ذلك الوقت.

عدد قليل جدًّا من الشعراء في هذا الجيل -الستينيات- هم الذين نجوا من هذا الفخ على رأسهم الشاعرين صلاح جاهين، وسيد حجاب.

لنلاحظ القصائد الشعرية المختارة كنموذج للتجرِبة الإبداعية للشاعر سيد حجاب ما بين عامَي ١٩٦١ و١٩٨٥ على سبيل المثال.

نستطيع أن نقرأ بين ثنايا السطور ملامح وسمات مصر وبسطائها وطواغيتها وفقرائها ودراويشها وانتكاساتها وإحباطاتها وإخفاقاتها وانتصاراتها وشموخها وصمودها دون إشارة بعينها سواء إلى تلك الانتصارات -من بناء السد العالى

وحتى انتصار أكتوبر- وحتى هذه الانكسارات -من نكسة يونيو ٦٧ إلى كامب ديفيد، وحتى انتفاضة الجياع- دون تصريح أو إعلان، إنما مجرَّد إيماءات وإشارات لونية وتشكيلية ولغوية موحية للانتصار أو الانكسار أو كليهما معًا.

وهذا مِمَّا جعلنا بصدد مشروع شعري إبداعي غير مؤطَّر، وغير مؤدلَج، وقد استطاعت القصيدة من خلاله أن تهرب من قيد المرحلية ومن قيد الأطر -الجاهزة مُسبَقًا- إلى آفاق أكثر رحابة في الرؤية والدلالة والبعد الإنساني المشار إليه دون تحديد هوية لدين أو عرق، أو مجتمع دون سواه.

وهذه إضافة على المستوى الفني والإبداعي تضاف إلى رصيد الشاعر، كواحد من جيل الرُّوَّاد المؤسِّسين والمؤطِّرين لنهج مغاير بحركة القصيدة الشعرية وقتذاك.

يقول إسماعيل ملحم(٦٤):

[وكلما بدا أن الصورة -شعرية كانت أم نثرية، حروفًا أم أشكالاً، خطوطًا أم أحجامًا، نغمات أم ألحانًا- قد جنحت نحو الرتابة أو السكون يأتي المبدع على جناح طائر سرِّيٍّ خفي لا تراه عين ولا تسمع لخفقات جناحيه نأمة فيخترق السكون ويفتعل الضجيج، وما إن تنقشع حالة المعاناة والقلق ويتبدد السراب والضباب حتى تتألق صور جديدة.. يضجّ السكون ويخرج عن كونه سكونًا فتكون القصيدة أو الرواية أو اللوحة التشكيلية منها أو الراقصة.. وترتفع نقرات المطرقة على الإزميل فتكون المنحوتة ويكون اللحن..

ولا يتأتى إدراك الجمال لمتكاسل أو جاهل أو عابر طريق، بل إن ذلك يحتاج في ما يحتاجه إلى الدربة والمران والممارسة.

نُحِسُّ الجمال فيغدو الإحساس شعورًا ويصير إدراكًا يتذوقه المرء أو يقدّره، وذلك جزء من وظيفة الدوافع في الإنسان. فثمة عَلاقة بين الشعور بالجمال وتذوُّقه من جهة وابتكاره، أو خلقه من جهة أخرى. وأولئك الذين لم يروا في الجمال سوى أنه قيمة عليا لم يتسنَّ لهم معرفة أساس هذه القيمة في الحياة العضوية وفي دوافعها الأولية فاتهم أن يروا تلك الدلالات التي تشير إلى أن ابتكار المقطوعة الموسيقية أو الشعرية وتذوقها إنما يرتبط أساسًا بوظيفة عضوية (حاسَّة السمع)، أما فنون الرسم والنحت والتصوير والحفر وما إليها فترتبط بحاسَّة البصر، كما يرتبط فن الرقص بأشكاله المختلفة وصوره المتعددة بدافع الحركة الذي هو أحد الدوافع الأولية في الكائنات الحية.

فالأشياء الجميلة التي ذكرنا والجمال الذي تشتاق إليه هذه الفنون ما هما إلاّ تعبير لإرضاء حاجات أساسية في حياة البشر. وليست ظاهرة إنتاج الأشياء الجميلة محصورة في ما ينتجه الإنسان، وإنما نلحظه أحيانًا عند بعض أنواع من الحيوان، فبعض الطيور تزيِّن أعشاشها وتزخرفها، كما أن بعض أصناف من الحيوان تبدي ضروبًا من الانجذاب نحو لحن عذب أو أغنية جميلة.

ويرتبط إنتاج الفنون بصوره المتنوعة بجملة مؤثرات وعوامل تشكِّل الحياة الاجتماعية وتوجِّهها نحو الأفضل، وهو ما يفسِّر تطوُّر القيم الجمالية وتنوعها. فقد تتغير النظرة إلى الأثر الفني بتغيُّر المتلقِّي له وبتغير الأزمنة والأمكنة.. لكنه لا بد محتفظ بقيمة فنية جمالية على مرِّ السنين.

فالحياة جافة إذا لم يللها طلل من الفن. والفنون جزء من فعل بشري يهدف إلى تطوُّر حياة الإنسان ويحاول استشراف آفاق مستقبله. ومن تآزر ريشة الفنان

وكلماته مع قراءة المتلقي وتأويلاته يكشف المجهول عن أسراره. فالفن -كما يقول زكريا إبراهيم- هو بعامَّة دعوة حارَّة إلى تكوين إنسان جديد وإبداع مخلوق مبدع.

فالفعل الإبداعي إسهام من أجل الإنسان.. نعت إيلوار زميله بيكاسو بوصفه له أنه أستاذ الحرية الطيب، بعد أن قال له:

«لا تعلمهم أن المرور بالخيالات السعيدة والحلم بإجازة لا نهائية أمر جميل، لكنك تمنحهم الرغبة في رؤية كل شيء، والشجاعة اليومية لرفض الخضوع للمظاهر الفانية.

لو استطاع أحدهم أن ينتزع من قلوبنا حب الجمال لما بقي في عيوننا -كما يقول روسو- أي سحر.

فأي ألق هذا الذي نراه في عينَي متلقٍّ ينظر إلى اللوحة، أو يقرأ المقطوعة الشعرية أو النثرية أو تشنِّف أذنيه مقطوعةٌ موسيقيةٌ أو أغنيةٌ جميلة].

ثانيا: اللغة المولَّدة

ما بين اللغة المصرية الأصيلة الجذور والمنبت -اللغة القبطية القديمة- واللغة العامِّية الغارقة في محلِّيَّتها صورةً وتعبيرًا ومجازًا ودلالةً، كان محتوى تراكيب الجملة الشعرية في تجربة الشاعر سيد حجاب الشعرية، المفارقة المدهشة واللافتة عبر هذه اللغة المراوِغة، والتراكيب الأكثر مراوَغة، فإن الشاعر من خلال عنصر اللغة، لم يتحدث أو يعرِّف أو يصرِّح من قريب أو بعيد إلى مصر، الوطن، الأُمَّة العربية،

الإنسانية، ولكن إشاراته وإيماءاته وإيحاءاته جمعت كل هذا وأكثر في بُوتَقَة واحدة، جعلت من خطابه الشعري خطابًا غير موجَّه، وغير مؤدلَج، بل خطابًا إنسانيًّا خالصًا، لكل الأجناس بلا لون أو دين أو عِرق، وحول ما تتعرض له النفس البشرية منذ لحظة الوجود على هذه البسيطة إلى الآن، عبر مختلف الحقَب السوداء والمظلمة في حياة البشرية، من مشرقها إلى مغربها، ومن شمالها إلى جنوبها، وعنصر اللغة كان له دور هامّ لا أقول في تحريك الحدث الشعري أو الإنساني، بل ببنية المفردة الجزئية المكوِّنة للجملة الشعرية، ومن ثَمَّ الجزيئات الصغيرة المكونة للوحدة العضوية للقصيدة الشعرية في شكلها الهرمي المتنامي، فكانت اللغة هنا هي الدافع والمحرِّك، وسُلَّم الصعود لا من فقرة إلى فقرة، بل من حدث إنساني إلى آخر في توافُق وانسجام وانسيابية تُشعِر القارئ بأن هذه اللغة وتلك المفردات قد قُدَّت لهذا السطر الشعري، ولذاك المشهد، ولهذه القصيدة، ولم تكُن لغة متكلِّفة تمثل عبئًا على القصيدة الشعرية، ولنرَ بعض تلك المفردات التي قُدَّت لسطورها، وجملها، وقصائدها، من مَعين خاصٍّ وعرق خاصٍّ مثل:

مسهمة/ عرايس/ دوامة/ طين/ بحر/ نجوم/ الزمن/ الموت/ الغيط/ انصلبت/ حلق/ بصيت/ متشنقين/ شبك/ ميتين/ ندامة/ تضحك/ طبق/ ريح/ عصفور/ حلمات/ بتنعس/ المغرب/ الفجر/ تصرّخ/ أحزان/ فوانيس/ المركب/ أنفاس/ اتصلّب/ أحلب/ أغديكي/ قلعي/ جعانين/ مبتسمين/ أداديكي/ الضهرية/ أبوسك/ قلة/ بحيرتنا/ حيرتنا/ تنوح/ تنوّح/ انقطمت/ الهمّ/ فدادين/ مجدافي/ موجك/ ألاغيكي/ مجعّد/ تلسع/ خطاوينا/ عزاز/ أبدر/ الضلمه/ جزيرة/ المرجان/ يلالي/ علالي/ جناح/ الليل/ الشمس/ العتمة/ هَبش/ ضفيره/ حيطان/ البير/ قرار/ سلم/

خوف/ كرباج/ سقاه/ عيِّل/ بتتعور/ مقلوبه/ بتطرح/ فراشة/ الحنضل/ شوك/ شعرها/ الضيّ/ خراب/ عفاريت/ سكن/ تشق/ تطلع/ بطن/ ضميت/ حلفت/ بيتمايل/ صاري/ حواديت/ همت/ ترمي/ أمدّ/ آخد/ أعرف/ نص/ قصرها/ طريق/ تطير/ داب/ رجف/ سمك/ حبال/ حافية/ جنّية/ طبطب/ ناي/ يونّسني/ ونّاس/ ملاليّة/ هلاليّة/ دندن/ شاف/ مدت/ ادّت/ ودّت/ دايره/ حساده/ سواحلية/ سود/ سودا/ عيون/ بنادق/ خفر/ رصاص/ غيمة/ مسدودة/ سال/ تقفل/ تشُرّ/ فرشت/ الجتّه/ طلّت/ صلّت/ مرتبتها/ مخدّتها/ دراعه/ عمّاله/ عَدّى/ عجز/ كتوفي/ جمل/ شيَّال/ حمول/ انحنى/ بيهزني/ توسّعوش/ يا دوبك/...

ربما لو تركت لنفسي العنان لكنت بحاجة إلى مئات الصفحات الأخرى، ولكنني آثرت الوقوف -كنموذج- أمام بعض مفردات قصيدتين أو ثلاث على الأكثر، للوقوف أمام الكثير من الملاحظات الخاصة بتلك المفردات.

يقول بيير جيرو(٦٥):

[لقد كان زمن يُنظَر فيه إلى اللغة في العمل الأدبي بوصفها أداة يقول بها الكاتب أو المبدع فكره وموضوعه، ويقول آخر، لقد كان زمن يُنظَر فيه إلى اللغة بوصفها مخلوقًا ثابتًا لا يتكلم بنفسه عن شيء ولكن يتكلم المبدع عن شيء.

إن هذا المنظور إلى اللغة قد تَغَيَّر، لا بفعل تغيُّر أفكار الكاتب والمبدع ذاتيًّا، ولكن بفعل ذاتية اللغة نفسها، ذلك بأن اللغة عبر معاشرة الكائن لها، كوَّنت حالة إدراكها الخاصّ فصار يُنظَر إليها على أنها أداة نفسها في إبداع فكرة الكاتب، كما صار يُنظَر إليها على أنها خالقة لموضوعها ومبدعة له.

وإن هذا ليجعلنا نرى فيها ما لم نكن بأعيننا الخاصة نراه.

فاللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضًا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الإنسان في تعمقها ومعرفة أسرارها وطرق تناولها لذاتيته الإنسانية إلى نوع جديد من الدرس. وقد كان ذلك للإنسان، فأنشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقا لها، إلى إطار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقا لها وبها].

ثالثا: تفريغ المفردة

لدينا الكثير من المفردات المعجمية سواء بلغة الضاد، أو بلغتنا المصرية عمومًا الجامعة، تلك المفردات قد نستطيع -وأقول قد- أن نتواصل مع المعطى الدالّ للجملة الشعرية من خلال بعض تلك مفرداتها لمجرَّد النطق بها، أو كتابتها بالسطر الشعري، ولكن الحالة عند الشاعر سيد حجاب اختلفت كثيرًا، بعد أن حُمّلت المفردة بدلالات أخرى جديدة ومغايرة، ومختلفة عمَّا هو قائم وساكن بالذاكرة الجمعية المعرفية، فمثلا مفردة «شجرة» قد تعني لنا شجرة الجوافة، المانجو، التين، المشمش، الكافور، الجازورينا، الصفصاف... إلى آلاف الأنواع من الأشجار المختزَنة في الذاكرة المعرفية الجمعية، لكنها عند سيد حجاب، قد تكون شجرة الحزن، اليقين، الهمّ، الثورة، النجاة، الحلم، الغد المنتظَر، إلى الآلاف من الدلالات المعرفية الكثيرة والجديدة التي نتجت عن هذا التلاقح غير الهجيني، لتوليد دلالات جديدة مغايرة، ومتفردة ومبتكَرة، ممَّا أضاف الكثير إلى المعجم الدلالي والمعرفي، من خلال التطوير والإضافة والحذف، فمثلاً في قصيدة «إبن بحر» يقول الشاعر:

رضع حليب النجمة

ومثل هذه الصوة الشعرية غير المألوفة، إذ يقول الشاعر في نفس القصيدة السابقة:

– البحر يوماتي بتتعس شمس فيه

– دُقْت الحياه جُعت وْشبعت

– ونزفت دمّ الفرحة فوق طين الزمن

–... آه يا ولداه انصلبت

من قبل ما تعرف حياة الطفل

... شبْت

– حسّيت في حلقي قطر نار

– بصيت لباقي الناس...

... لقيتهم في الطريق متشنَقين

حوالين رقابيهم شباك

وبرضه ماشيين ميتّين

أستطيع الوقوف أمام الكثير من النماذج الدالّة، التي بالفعل قد أفرزت شكلاً جديدًا من خلال المفردة الدالّة، ممّا انعكس بدوره على كل من الصورة الشعرية بالجملة، والإيقاع الداخلي المختلف والبعيد عن مسمى الوزن العروضي.

رابعا: التعدُّد الصوتي

تتميز التجرِبة الإبداعية للشاعر سيد حجاب بخاصية التعدُّد الصوتي والإشاري، تلك الخاصية الفريدة إذا ما أحلناها إلى عصرها وزمنها الدالّ وحقبتها التاريخية، عبر مشروعه الإبداعي ككل، وبخاصة في ديوانه الشعري «صيَّاد وجنِّية» وبالتحديد في قصيدة «المحزنة»، لنرى كيف يختلف ويأتلف ويتجانس ويمتزج كل من الصوتين الخارجي والداخلي معًا في سيمفونية رائعة، للخروج بالحالة على درجة عالية من المصداقية في التعبير والإحالة والتنامي التصاعدي للحالة من صوت إلى آخَر، ومن سطر إلى آخَر، عبر هذين الصوتين المتفقَين في الرؤية، المختلفَين في إشكالية الطرح والسياق، يقول الشاعر سيد حجاب في قصيدة «في المحزنة»:

في المحزنة سكتوا المُعزّيين

إلاّ عينين.. نظرتها بتحبّل

الخلق راخية العين

واللي اتقتل صوته بيتشندل

في المحزنة.. قتَّالُه جار منه

نظرة عيونه تحبّل العيل

والناس بيستنوا

والصاري حزنان ع البحور ميِّل

يا مِيت ندامة الشاب ما له اخوات

آهين صريخ الصاري للسماوات

(يا مَيَّه داري القُصَّه يا دي العيبة

وحشَمي موجك راجلنا ف غيبة

يا مَيَّه داري قُصَتك يا مَيَّه

وحشَمي البيّاضة والبلطيّة

دي العيشه من بعد الحليوة صعيبة)

لنلاحظ هنا في تلك العدود المفارقة ما بين الصوتين الخارجي -الواصف الشارح لما يدور ويحدث- والمنتهية كعدُّودة ممثِّلة للصوت الخارجي عبر السطرين الشعريين إذ يقول الشاعر:

يا ميت ندامة الشاب ما له اخوات

آهين صريخ الصاري للسماوات

وما بين الصوت الداخلي، الهامس، اللائم، المشحون بالشجن الداخلي للنفس الإنسانية، والخارج عن سياق ولغة وتصوير الصوت الخارجي تمامًا، ربما ما يجمعهما معًا، أن ما بالداخل والخارج معًا -وهذا هو التفرُّد والابتكار- هو وقوعهما معًا تحت نفس الإطار للعدودة بأسلوبين وشكلين مختلفَين، واتفاق في الحالة، مع اختلاف الصوتين من الخارج إلى الداخل، مِمَّا أضاف إلى مشاهد القصيدة الشعرية كافة، والقصائد الأخرى المشابهة، أبعادًا جمالية عدة، خصوصًا وأننا لسنا بصدد عمل إبداعي صادر في الستينيات، أي في بداية حركة التجديد للقصيدة العامِّية، ولكنَّنا قد تَخَطَّينا هذه المرحلة بنصف قرن الآن، و لم تحدث أو

تتكرر هذه التجربة في تاريخ العامِّية بهذا الشكل المتوازي والمتآلف والمتجانس حتى اليوم، وهذا ممَّا يُعَدُّ إضافة جديدة غرست بذورها -منذ نصف قرن- في تاريخ العامِّية المصرية فنيًّا وتكنيكيًّا وبتقنية وأسلوب غير معهود من قبل.

خامسا: الإيقاع الداخلي للجملة الشعرية

ربما أدرك الشاعر سيد حجاب -منذ القدَم- أننا أُمَّة تعتمد في معرفة تراثها وحضارتها وتاريخها بقدر كبير، على جموع من المنشدين والمدَّاحين الجوَّالين، والخطباء والشعراء وغيرهم ممَّن هم على نفس الوتيرة، ولذا فقد أصبحت حاسَّة السمع لدينا جميعًا -معشر العرب- أكثر حساسية ورهافة، بل لا أكذب إذا قلت إنها في لحظة من اللحظات كانت -حاسَّة السمع- تمثِّل مُجمَل حواسِّنا مجتمعة، من الأغنياء والأمراء، إلى البسطاء والفقراء، من الغفير إلى السلطان، من الجالس على الكرسي، إلى نيام الرصيف، في أي مكان من وطننا العربي الكبير، وقد كان لهذا الإدراك المبكِّر للشاعر سيد حجاب، لتلك الخاصية، أثر كبير في مشروعه الشعري بصفة عامَّة، سواء المقروء منه والمسموع والمرئي، فأصبحت إيقاعاته الداخلية عبر تراكيب الجملة الشعرية، مثار انتباه والتفات والتفاف الأذان المصرية والعربية، خلف جملته الشعرية، ومن ثَمَّ قصيدته الشعرية بمختلف أنواعها المذكورة سلَفًا، رغم ابتعاده الكبير عن مُسَمَّى القافية في الشعر الفصيح، أو في القصيدة الزجلية، إلاَّ أنه اصطنع ما هو أكثر من ذلك في القصيدة التفعيلية، فقد رسم القافية بلا قافية، وخطَّ حروف الموسيقى الداخلية بلا نوتة، ليطرح علينا شكلاً جديد مغايرًا لِمَا هو سائد، ومتفردًا عمَّا هو مطروح وقائم.

وقتذاك، وفي ذلك يقول الناقد الأستاذ إبراهيم فتحي في دراسته عن ديوان «صيَّاد وجنّية» عن الشاعر سيد حجاب بعنوان «ما فوق الكلمة وما تحتها»(٦٦):

[ترى السطر الشعري عند سيد حجاب وحدة إيقاعية صوتية، تخلق وحدة المعنى الذي لا انفصام بين أجزائه، وهي وحدة أكبر من مجموع معنى الكلمات في الاستعمال العادي، تجمع بين حيوية الصورة، وكثافة التأثير الحسِّي متعدد المصادر: «الضي مطفي مخفي تحت خطوة الحرس»، «لعين لعين مين يلقفك يا عين، مين يبقى بين وبين» هذا تسلسل إيقاعي، تركيبي، نحوي، تنغيمي، بناء إيقاعي ينجذب نحو التوحيد وليس تجانس متشابهات فحسب، والسطر شذرة إيقاع ودلالة، ويثير الإيقاع في شعر سيد حجاب قضايا ذات أهمية.

إن جرس الكلمات ونسيجها الصوتي بارز شديد البروز ولكن قصائده مناهضة للزعم بأن تحليل النماذج الصوتية يكشف عن تلوين انفعالي لوحدات تمييز المعنى الصوتية (الفونيمات) أو للحرف كما يُقال تقليديًّا، وللزعم بوجود تعبيرية كامنة في الأصوات اللغوية للمفردة، ومن السخف اختزال الجرس الشعري عنده إلى تسمية الأشياء والتعبير عنها بمحاكاة صوتها.

ومن الملاحَظ إن النسق الإيقاعي في القصائد هو النسق المهيمن الحاكم، يؤثِّر في المستويات الدلالية والصرفية والصوتية بأجمعها، فانتظام النموذج الصوتي له مكانة مركزية حاسمة، وهذا الإيقاع خاصية تكاملية تتغلغل في جميع مستويات القصيدة (مستوى الفكر والانفعال والإدراك الحسي)، وتتجسد كلها في البناء الإيقاعي اللغوي.

إن اختيار كلمات معيَّنة بحيث تلتقي بأصوات لغوية محددة على نحو أكثر

تواترًا وتكرارًا يجعل هذه الأصوات ذات فاعلية بنائية، فهي تضيف إلى الروابط الدلالية للكلمات تنظيمًا يجمع بين كلمات لا ترتبط من حيث المعنى، ويصبح للتنظيم الصوتي دلالة مباشرة، وتعمل التضايفات الصوتية على تدعيم التماثل في المعنى «خساسة النجاسة والنخاسة والسياسة، وقلة الحساسة شيء يذلّ»، وقبل ذلك «براءة الملايكه في أرض شايكه شيء يشلّ»...

إن القصور الذاتي في الجرس اللغوي تَمَّ كسره، وتكرار القصور الذاتي وتكرار نفس الكسر من حيث الأصوات اللغوية يدعمان التماثل والتقابل في المعنى. ومن الملاحَظ في المثال السابق أن الأصوات لم تقف عند وحدات سمعية ذات طبيعة فيزيقية، بل تَعَدَّت ذلك إلى أصوات لُغوِيَّة متمايزة ومتغايرة وإلى استعمال نفس الوزن الصرفي للكلمات، ونفس البناء النحوي الإعرابي. وحينما ننتقل من مستوى السطر إلى مستوى القصيدة نلاحظ التوتر وانعدام التطابق المعتمد بين نسق الأصوات المتماثلة، ونسق الوزن الصرفي والبناء الإعرابي، وذلك يكسر التلقّي الآلي ويقدِّم توزيعًا متنوعًا للتماثل والتغاير وفقًا لعاداتنا اللغوية ووعينا اللغوي الجمعي الذي يفتِّت سياق الصوت إلى وحدات لفظية وعبارات تابعة وجمل.

وفي شعر سيد حجاب يسترعي أنظارَنا وأسماعَنا ما يُسَمَّى بالتوزيع الموسيقي اللفظي مثل تكرار الصوت والكوكبات الصوتية المتناوبة وأشكال التجنيس المختلفة وفقًا لعدد الحروف الساكنة أو المتحركة المكررة أو عناقيدها ووفقًا لنسق تكرارها.

وتلتقي عنده الحركة الإيقاعية الصوتية بالبناء النحوي، بالترتيب المنتظم للكلمات، أو التماثل الإعرابي لتركيب الجمل، وقد ينشأ توتر بين النبض الإيقاعي وطراز التركيب النحوي، مِمَّا يؤدي إلى تنويعات إيقاعية في القصيدة.

أما ميلوديا العبارة فلها أهمية ضخمة في شعر سيد حجاب، وهي ظاهرة خاصَّة بالتركيب، وتكثر في شعره التنغيمات الاستفهامية «فينك يا بندقية الغفر؟»، «إمتى أوان الرعد إمتى البروق؟»، «يا هلترى كان المغني الأعمى أعمى زينا؟»، «مين اللي دسّ السمّ في قهوتك؟»... وتنغيمات التعجب وهي كثيرة، وهناك ظواهر التماثل الميلودي: «أنا أنين الرحايه، أنا حنان الصبايا» أو «ما بين الشهوه والرجفه، ما بين الحلم والنطفه»... والتكرار: «كلمايتي غنمايتي عصايتي... كلمايتي بدايتي دايتي... كلمايتي غايتي...»، والارتفاع التدريجي في علوٍّ الصوت وقوته عند أفعال الأمر، وفي الانفعالات إلى التعجُّب والنداء، وتَكَشُّف وجه الكارثة والصراخ: «فينك يا بندقية الغفر؟ في الدم لاه، في الظهر آه، العتمه والرصاصه الكاتمه آي، دمّ الميلاد والموت على إيدي».

كما تتناوب انخفاض الترنيمات عند مناجاة النفس في أسف: «نحيت بروحي وشيء في قلبي مات... مصلوب أنا بين ذكرياتي وحنيني».

وثمة طرز للتنغيم والترنيم مثل اللازمة المتكررة والسؤال المتكرر في مواضع عكسية].

سادسا: معمارية القصيدة الشعرية:

القصيدة الشعرية في تجربة سيد حجاب، تتخذ الشكل الهرمي في مكوناتها، انطلاقًا من أساس البنيان التمهيدي لها، وحتى إطارها النهائي، بشكل متنامٍ على مستويات عدَّة، منها اللغة المحركة المتحركة والساكنة، منها الصورة الجزئية المكونة

للصورة الكلية للقصيدة الشعرية، البنية العضوية للمفردة بل وللحرف المساعد، ومدى إسهامها في المنظور النهائي لبنية القصيدة عبر إطارين مختلفين ومتشابكين، ما بين الإطار السطرى -الظاهري- لمعمار القصيدة الشعرية، من خلال حروفها وجملها المختلفة، والإطار الداخلي -الكامن- خلف تلك الأسطر والحروف والجمل الشعرية، لتتشابك الدلالات المعرفية والإيحائية للجملة الشعرية، ومن ثَمَّ القصيدة ككل، ما بين الإطارين، مخلِّفة العديد من الصور الشعرية، والتصوُّرات والرؤى الاحتمالية الواردة وغير الواردة، التي تحمل في طيَّاتها اليقين بالشكِّ، وبالعكس، لتترك لمتلقِّيها البحث عن الإجابات بمخيلته لا بالقصيدة الشعرية، هي قصيدة شعرية مهمتها الأولى تفجير البركان اللغوي والصوري والإحالي، وترك الحالة -القصيدة- في ذروة اشتعالها دون التطرُّق إلى حلولٍ أو مفاهيمَ، قدر اهتمامها بإدخال متلقِّيها طَرَفًا أصيلاً في أتون الحالة، طرفًا مشاركا، مع مَن...؟ ضدَّ مَن؟ لجذبه جذبًا مقصودًا ومعنيًّا من كرسي المتفرج الذي راح عليه في سُبات عميق منذ آلاف السنين حتى اللحظة.

نحن بصدد قصيدة شعرية ليس من أدوارها المعنية الاهتمام بالزخرفة اللفظية والمحسِّنات البديعية والجناس والطباق والألوان المزهزهة الفاقعة عبر سطورها على حساب جوهر القصيدة، وإن كان كل ما سبق يُستخدم كتابع لا قائد للوصول إلى الحالة المعنيَّة بها القصيدة، ولا كشكل جماليٍّ فقط.

القصيدة الشعرية عند سيد حجاب ترتكز على العديد من تكنيكات وتقنية السينما والمسرح والفن التشكيلي واللغة الدرامية، ولغة الرواية السردية، كما تركن كثيرًا إلى عالَم المهجور لتبثَّ فيه الحياة لغةً وصورةً وتشكيلاً، لنراه غير الذي كُنَّا

نعرف ونرى ونحس، عبر لغة ولاّدة وخصبة، تعي جيدًا فنية الاشتقاق واستخراج المعنى الدالّ في لين وبساطة ويُسْر، هذه التجربة الستينية قد عبَّرت بالفعل عن الكثير ممَّا نتحدث به منذ سنوات قليلة عبر قصائدها مثل الفن عبر النوعية، ذلك الفن الذي يأخذ من الرواية والمسرح والتصوير والسينما والفن التشكيلي دون ضجيج، فهي تجربة رائدة في مجالها، لواحد من رُوَّاد حركة العامِّية المصرية المعاصرين، ولا أعني هنا بالقول تحديد ريادة تلك التجربة على مستوى القصيدة العامِّية، بل على مستوى قصيدة الشعر بشكل عامٍّ مصريًّا وعربيًّا، عامية وفُصحَى، فالشاعر يتعامل مع تجربته كفن لا كنوع، وبهذه التجربة الكثير من الأمثلة التي يصعب حصرها، والتي تؤكد لا هذه الريادة فحسب، بل تؤكد هذا النضوج المبكّر، وهذا الطرح لهذه الرؤية لمنظومة الشعر العربي كافة.

يقول الناقد الأستاذ إبراهيم فتحي(٦٧):

[على الرغم من أن الشكل الشعري هنا مركَّب متشابك، كأنه رقصة جماعية، فإنه يقدِّم معنًى موحَّدًا متكاملاً بفضل كل مستوياته، وبفضل تكوينه على الأخصِّ، وهذا التكوين الشعري فائق للعبارات، فائق للسطور والمقاطع، فهذه الأجزاء لا تلتصق معًا متجاورة فحسب، بل تترابط في علاقات مختلفة، ووفق مبادئ تنظيم خاصَّة.

إن هذه القصائد ذات بنية نغمية وثيقة الارتباط بأشكال الوجدان الإنساني في أوج استثارته، أشكال نمو متصاعد ووهن هابط، انطلاق وطَيّ للأشرعة، نزاع متوتر وحله، سرعة وتباطؤ، حركة مرهفة وسقطات، امتداد وتضاؤل، وصولاً إلى تحقيق حادٍّ كثيف، وتحاول القصيدة تحقيق توازن بين ضغوط وتواترات وطاقات

متصارعة متنافية، واتجاهات انفعالية متحركة جانحة، ولكنها لا تقدِّم وهْمًا بحلٍّ نهائيٍّ.

وفي النهاية:

إن شعر سيد حجاب توزيع أركسترالي متعدد الأصوات لا يكفُّ عن ارتياد الطرق الجديدة بكل خبرات الترحال الطويل].

سابعًا وأخيرًا: التجاوز والتفرُّد لا التجاوُر والمحاكاة

الكثير من أبناء حركة الشعر، والأدب عمومًا على مرِّ العصور والحِقَب الزمنية المختلفة، نوعان، أحدهما يتجه صوب الطريق الأيسر والأسهل للعملية الإبداعية، عن طريق المحاكاة والتقليد والتجاوُر مع من سبقوه من كُتَّاب، أو ربما مع أبناء جيله أنفسهم، وهذا يكون عائدًا في الغالب إلى أسباب كثيرة ربما أبسطها ضعف العوامل الثقافية المختزنة باللا وعي والوعي الثقافي معًا، واتخاذ الفن وسيلة ضمن وسائل الترفيه المعتادة، وربما جزءًا مكملاً للكماليات الحياتية والشخصية لدى هذا النوع من الكُتَّاب، وليس التعامل معه -الفن- بمنظور القضية والرسالة، لذا تكون معظم أعمال هؤلاء الكُتَّاب تقع في إطار ما سبق ذكره، وغالبًا بعد مضي مرحلة ما من الزمن، تكون مثل هذه الكتابات ممثِّلة لعصرها ومرحلتها التاريخية كحكم زمني فقط، لا كحالة ريادية متفردة ومتجاوزة عمرها الزمني، ومنطلقة إلى آفاق أكثر لاستشراف هذا المستقبل القادم، وما أيسر أن نقرأ أعمالاً

إبداعية لكاتب ما في حقبة ما، ونكتشف بعد مرور مئات السنين أن هذه الكتابات وكأنها كُتبت خصيصًا لهذا الوقت الآني وليست لعصر مضي، وهنا يكون فعل الريادة الحقيقي في الفن عمومًا لا في الشعر على وجه الخصوص، ألا وهو استلهام الماضي والحاضر للنظر عبر زاوية المستقبل الخبيئة لاستشراف ما هو قادم.

نستطيع أن نقول إن الشاعر سيد حجاب عَبْر تجربته الإبداعية المتميزة ضمن هؤلاء الشعراء الذين أضافوا إلى جوهر القصيدة العامِّية الكثير من التفرُّد والتجاوز والإنجاز، والقصائد الشعرية المذكورة سلفًا، بحاجة إلى عين قارئ فقط لا ناقد أو مدقِّق لتأكيد ما أضافه سيد حجاب إلى العامِّية المصرية عبر مشواره الإبداعي، من حالات كاملة متجاوزة ومتفردة وغير مسبوقة مثل «الموت في عزّ الفجر»/ «إتنين في العتمة» على سبيل المثال لا الحصر، ولا أودّ الخوض في تكرار ما قلته سابقًا عن تلك القصائد الشعرية، وغيرها من قصائد متنوعة وكثيرة بالمشروع الإبداعي للشاعر سيد حجاب.

وكما يقول الدكتور حسين حمري، في دراسة «الظاهرة الشعربية العربية – الحضور والغياب» الصادر عن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق ٢٠٠١[٦٨]:

[إن المبدأ الأساسي للحرفية الشعرية، أي شروط إنتاج الحالة الشعرية بالكلام، هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال بين الصوت والانفعال بين الحضور والغياب، حيث يتأرجح الرقّاصُ الشعري (على حدّ قول فاليري في كتابه «فن الشعر»)[٦٩].

وهكذا يصير الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الحضور، ونهايته الغياب، وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين

الحسّ والمعنى، بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب الشعر كل قوته وشاعريته فيصبح حضوره هو اللغة والدلالات الشكلية التي تحدِّد معالِم القصيدة كالوزن والعروض والتوزيع المعنوي والتركيب النحوي وتصبح العلاقات الأساسية على مستوى أعمق مشكِّلَ الرّؤية الكلية للوجود... كذلك تكتسب النصوص علاقات أخرى تنتظم مع الإنشاء الشعري والنثري في بنية كلية للنص الجديد][٧٠].

وبما أن الشعر هو شكل من أشكال التواصل في نهاية الأمر فإن عملية الاتصال هنا تقع في نفس المدار الذي حدَّده رومان جاكسون في مخطَّطه الأوَّليّ للتواصل الذي أصبح أشهر من نارٍ على عَلَم، فعملية التواصُل تفترض مُرسِلاً ومستقبِلاً ورسالة ومرجعًا وشفرة. «وحضور أو غياب أحد هذه العناصر يحدّد أنماط التواصل الخاصة»[٧١]، وحضور المرجع أو غيابه يمكن أن يكون حاملاً لرسالة وهذا يدفعنا إلى التذكير بالمجال الفلسفي الذي يتحرك فيه هذان المصطلحان].

هذا الشاعر حالة خاصَّة ورؤية خاصَّة ولغة خاصَّة بين أبناء جيله، وتجربته الإبداعية خير شاهد على ذلك لمن يُجيدُ القراءة والرؤية واللمس والشعور والإحساس بالجمال والحزن، والزيف والخداع، والغدر والخيانة، والجلب والسلب والنهب، ليرى أن الفارق ليس كبيرًا بين المستعمرة الجديدة والمستعمرة القديمة سوى طلاء سور المستعمرة فقط، وما زلنا جميعنا بداخل السور حتى الآن.

هوامش الفصل السادس

١- إسماعيل الملحم: التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

٢- «الأسلوبية»، بيير جيرو، ترجمة د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري/ حلب/ سوريا.

٣- الناقد أ.إبراهيم فتحي.

٤- نفس المصدر.

٥- د.حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية - الحضور الغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

٦- جودت فخر الدّين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص٨٧- ٨٨، دار الآداب، بيروت ١٩٨٤.

٧- اعتدال عثمان: الحضور والغياب، ص٨٤، مجلة إبداع، العدد١ السنة الأولى، القاهرة، يناير ١٩٨٨.

٨- P. guiraud: La sémiologie P48 P.U.F PARIS- 1983.

الفصل السابع

الخاتمة

رحلتي حول ابن حجاب:

ربما مررت في حياتي بالكثير من الرحلات التي استوقفتني قليلاً، منها:

- رحلة كريستوفر كولمبس حول العالَم.
- رحلة الشاء والصيف.
- رحلة طريق الحرير.
- رحلة ابن بطوطة.
- رحلات ماركوبولو.
- رحلات س.هوارد إلى غرب إفريقيا.
- رحلات الأمير ردولف إلى الشرق.
- رحلة جوزيف بتس (الحاج يوسف) إلى مصر ومكة المكرمة والمدينة المنورة.
- رحلات إريك أكسيلون في جنوب إفريقيا.

إلاَّ أن هذه الرحلات لم تَنَل مني، ولم أنَل منها الكثير قدر السياحة العقلية فقط، إلاَّ أن رحلتي حول عالَم التجرِبة الإبداعية للشاعر الكبير سيد حجاب، قد فاق عندي الكثير، بل كل الرحلات التي خاطرت بها في حياتي، لأنني أحيا وأتجول وأرى وأسمع وأغوص وأخاف وأبتسم وأبكي بين منعطفات عدة ملاحم شعرية متنوعة، فأتعاطف مع هذا ضدّ ذاك، وتصطكّ أسناني وترتجف مفاصلي كلما لمحت ماسورة البندقية المصوبة، حيث وجدتها نحوي مباشرة، وأبربش عيني وأفتحها ولا أرى نهاية السُّلَّم الحلزوني للمدنة، وتنهمر أدمعي مدرارة وأنا أواري مع الجنّية جسد حبيبها القتيل، وما بين «البلالات الخمسة» صرت في حالة من الصدمة

وتشوُّه الرؤية والعقل معًا، ربما لأسباب لن أخفيها عنكم -بكل أسف- فقد وجدتني أحمل من «البلالات الخمسة» الكثير من صفاتهم، ومن الجالسين - مُرغَمين- بمنتصف الطريق بعض خصالهم وفعالهم، كما أحمل من «ست» ومن «أيوب» ومن «إخناتون» ومن «آدم» ومن دماء «قابيل» و«هابيل»... فهل يستطيع نهر النيل الحزين، وشوك التين أن يطهرني/ يطهرنا فعلاً؟

لقد غبت وسحت وعشت وهمت في رحلة روحية، دينية، تاريخية، حسية، مزاجية، نفسية، تقبض على لحظتَي البصر والبصيرة، واللا وعي والوعي، والواقع والحلم المنتظر، بل أكاد أجزم أن بعض المفردات لا الجمل الشعرية تمثل رحلة خاصَّة كاملة العدد والمشاهدة.

مثل رحلات:

- الصيَّاد/ الجنّية/ البلالات الخمسة.
- الفجر/ الظهر/ المغرب/ العشاءة.
- الغيلان/ العتمة/ النار/ الجنة/ هاروت/ ماروت.
- العدرا/ الحياة/ الندَّابة/ المولود/ الفحول/ الثعابين/ الوحوش.
- الشيطان/ الدير البحري/ الطاغوت/ نبي الله نوح/ السفينة/ هاجر.
- نبي الله إسماعيل/ نبي الله لوط/ سالومي/ أوزوريس/ إيزيس/ ناعسة/ أيوب.
- زليخا/ يوسف/ أحمس/ حورس/ معبد أبيدوس/ إخناتون/ آمون/ الرب.
- الآب/ مريم/ المجدل.

- جبال سينا/ المن/ الأنبياء/ الشياطين/ المجانين/ مزامير داود.

- الناي/ الليل/ القنديل/ الفتيل/ الجان/ الخلاخيل/ القرآن.

- النحيل/ المواويل/ التراتيل/ الأناجيل/ الحور العين.

- التفاحة/ الشهوة/ الرغبة/ الرعشة/ الكمشة/ الكسوف/ الشوف/ العواء.

- الزانية/ يهوذا/ الصلبان/ البوم/ العور/ الغربان.

- القلعة/ المسعورة/ المسفوحة/ العوجة.

- الناس/ العيبة/ الخيبة/ المقهورة/ الممرورة/ الشمعة/ البركان.

- البارد/ اليحموم/ الخوف/ الحلقوم/ شجر الزقوم/ طير الأبابيل/ حجارة سجيل/ الغل/ الأفلاك/ بنات آوى/ القهر/ العهر/ الندم/ العدم.

- السجاجيد/ القصر/ نبي الله سليمان/ المرجان/ السياف مسرور.

- المهدر/ الموجه/ الشط/ الرمح/ الريق/ النسيان.

- البطن/ النهد/ العصافير/ السنابل/ الحمام/ الفراشات/ الهمس/ العين.

- جبل الجودي/ الفردوس المفقود/ الصافي/ الرحم/ الرحم/ الرحم.

- بندقية الخفر/ منتصف الطريق/ النبي/ المعجزة/ الآية/ المحارة/ النهاية.

- وشوش حجر/ عيون غجر/ جنون/ موت/ طريق/ العتمة/ البريق.

- الوداعة/ الرعب/ النبالة/ الخيانة/ البراءة/ الطهارة/ العفن/ الدناءة.

- البريء/ الجريء/ الغريق/ الزهد/ المجون/ الغالب/ المغلوب الصوت/ برزخ السكوت.

- الليل/ الريح/ الجرح/ الملح/ الزمن العنّين/ الجنين/ البحر.

- الذاكرة المطفية/ النجمة أم ديل/ خوص النخيل/ التيجان الكسر/ مقاتيل صا الحجر/ هديل اليمام.

- الرحلة الأخيرة وهي رحلة:

أكون... أو لا أكون...

هذه ليست برحلة الشتاء والصيف، وليست بالرحلات السابقة المذكورة سلَفًا، لكنها رحلات روحية تجعلنا نغيب ونغفو ما بين الماضي والحاضر تَطَلُّعا نحو آفاق المستقبل، لم تترك هذه الرحلات المتنوعة مجالاً إنسانيا إلاَّ وأدخلتنا إلى غياهبه ودياجيره ودروبه ومنعطفاته، بكل ما في هذه الدروب من آلام وأحلام، ورجاء، وإحباط وانكسار، وأماني، وزيف وخداع وغدر وسفك، وشعور بالأمان لحظة، وخوف ممًّا نرى ونسمع ونحسّ ونستشعر ونأمل آلاف السنوات القادمة، هل نحن حقيقة هؤلاء الشخوص والأفراد والجماعات والعصبيات الذين كانوا في تلك الحقب الماضية...؟

هل تلك كانت طبيعتنا وتصرفاتنا وأفعالنا وخواطرنا وخوالجنا ومواقفنا تجاه الحياة والإنسان والوجود الكوني كله؟

هل تلك طبيعة وأخلاقيات أبناء الله وخلفائه في الأرض، وفي عمار هذا الوجود؟

وكيف رضع الحاضر وتَشَرَّب وتَجَرَّع من كأس هذا الماضي حتى ثمل، فأصبح أقرب ما يكون إلى صفحة مكررة في كتاب التاريخ الأسود لا الأبيض، في

كتاب التاريخ السائر نحو الفناء وإهدار الروح الإنسانية، لا إلى الحياة وتخليد ذلك الروح النقي الصافي العذب في مراتب الأصفياء من البسطاء والفقراء عُمَّار الوجود؟

كيف ننظر إلى الغد إذن؟

وبأي عين نراه؟

بعين الماضي، أم الحاضر المسخ المشوَّه في الكثير من حِقَبه التاريخية؟

هل تركنا بعض ميراثنا النقي الإنساني الوجودي -دون هُوِيَّة أو دين أو عرق- عسى أن يكون فتيلاً بسيطًا لأبناء هذا القادم، هؤلاء الفلذات الذين يسيرون ما بين مطرقة الماضي، وسنداننا نحن آبائهم ومربيهم؟

يقول إدوار سعيد[٧٢]:

[إن وجهة نظر فوكو هي أن حقيقة الكتابة نفسها هي قلب منهجيٌّ لعلاقة القوة بين الحاكم والمحكوم إلى «مجرَّد» كلمات مكتوبة، بَيْدَ أن الكتابة سبيل من سُبُل إخفاء المادِّية المروِّعة لإنتاج محكوم ومروض على هذا النحو من الضيق البالغ. وها هو يردف قائلاً:

في مجتمع كمجتمعنا نعرف جمعيًا قوانين الاستثناء، إن أوضح هذه المنغِّصات وأكثر شيوعًا هو ذلك الشيء المحظور. فنحن نعلم علم اليقين بأننا لسنا أحرارًا في أن نقول كل ما يعنّ على البال.

فلدينا ثلاثة أنواع من الحظر: تغطية الموضوعات، وطقوس الظروف المحيطة بها، والحقّ الممتاز أو القاصر على الحديث عن موضوع معيَّن.

فهذه المحظورات تتداخل في ما بينها ويعزِّز ويكمل بعضها بعضًا لكي تشكل

شبكة معقدة عرضة للتعديل على الدوام. ولسوف أشير بمنتهي البساطة إلى أن المناطق التي تكون فيها هذه الشبكة على أضيق ما يكون من التحبيك اليوم، حيث تكون مكامن الخطر أكثر عددًا، هي تلك المناطق التي تعالج السياسة والجنس... فالكلام في الظاهر قد لا يكون موضع الاعتبار الكبير، ولكن المحظورات التي تطوِّقه سرعان ما تكشف عن صلاتها بالشهوة والسلطة... إن الكلام ليس مجرَّد ترجمة لفظية للصراعات وأنظمة السلطة... بل إنه نفس موضوع صراعات الإنسان].

هكذا الحالة في جُلِّ التجربة الإبداعية للشاعر سيد حجاب، حول الصراع الإنساني، والظالم والمظلوم، والغادر والمغدور، والبحث عن مرفأ للأمان للغالبية العظمى لبني الإنسان، هؤلاء الذين خرجت بذورهم اليانعة لحياة غير زاهية، من تكميم الأفواه، للسجون والقلاع المحصنة والتروس، ومن المكايد والفتن التي أودت بحياة الكثير من مشاعل العلم والحرية والتنوير، والحب والتسامح والمؤاخاه للجنس البشري، لتظل القاعدة الراسخة التي لا تتزحزح ما بين السلطة والفرد، ما بين المواطن البسيط وممثِّليه الممثِّلين عليه، ما بين الطموحات الإنسانية والآمال البسيطة، والجبروت والعجرفة الإنسانية البغيضة ممثَّلة في شكل السلطات الطاغية والديكتاتوريات الناشئة على أجساد هؤلاء البسطاء، منذ لحظة الوجود الأولى حتى الآن، يظلّ مِلْحُ الحياة وقيمة وجودها في هؤلاء البسطاء الكادحين الفقراء المانحين للوجود وجوده، وللحروب انتصاراتها، وللأمم نجاحها، وللقادة نياشينهم وأوسمتهم، وللزعماء والرؤساء كراسيهم الهزَّازة المترفة، وللمرتزقة والأفاكين والخونة والدساسين سبل رزقهم وحياتهم، ولأنفسهم انكساراتهم وإحباطاتهم ومرسوم استشهادهم أحياءً وأحياء، فلا خوف عليهم يومئذ بين يدَي خالقهم.

كما أن القصيدة الشعرية، بل جُلّ التجربة الإبداعية لدى الشاعر سيد حجاب تنحّي جانب الشكل الملحمي في طبيعتها، وتأخذ من جوهر الملحمة الكثير في مكوناها، ربما ليست الملحمة ولكن روح الملحمة ذاها وجوهرها، كما يقول الكاتب منذر الوهايبي حول تعريفه للملحمة(٧٣):

[الجنس الأدبيّ قد حدّد منذ القدم بالرّجوع إلى القصيدتَيْن الطّويلتين لهوميروس، الإلياذة والأوديسة، وقد مثّل هذان النّصّان نموذجًا للملاحم الأخرى القديمة حتّى العصر الوسيط، وعصر النّهضة، غير أنّ هناك نصوصًا ظهرت في مختلف هذه العصور ظلّت ملتبسة، إذ لم يهتدِ التّصنيف إلى حسم أمرها أهي من جنس الملحمة أم هي غير ذلك، ففي العصر الحديث يتحدّث فيكتور هيغو مثلاً عن «ملاحم صغيرة» petites épopées في ما يتعلّق بما سُمّي لاحقا La légende des siècles. ثُمّ إنّ الأمر توسّع بعد الأرسطيّة ليضفي صفة الملحمة على آداب غير إغريقيّة وغير أوربيّة نظير ما نراه بشأن «الشّاهنامه» (أي «كتاب الملوك» للشّاعر الفارسيّ الفردوسيّ (القرن ١١م)، أو القصائد الكبرى في الهند القديمة «الماهابــهاراتا»، حيث دام تأليفها قرونًا (من القرن الرّابع ق.م إلى القرن الرّابع م)، ويمكن أيضًا ذكر «الرّامايانا» التي ربّما يعود تأليفها إلى ما بين القرنَيْن الثّاني ق.م والثّاني م.

إنّ حَدَّ الملحمة على أنّها قصيدة هو ما يجعلها تختلف عن الأجناس النّثريّة التي يمكن أن يكون لها نَفَس ملحميّ دون أن تكون مع ذلك ملاحم، وبالفعل فإنّ هناك ضربًا من التّنظير يريد أن يذهب بالملحمة إلى حدّ النّثر، ويمكن أن نشير في هذا السّياق إلى لوكاتش في «نظريّة الرّواية» إذْ يقدّر أنّ هناك شكلاً جديدًا

للملحمة يعلن عن نفسه في بعض أعمال دوستويفسكي، غير أنّه بغضّ النّظر عن طرافة هذا التّأويل، فإنّه قد لا يجوز التّغاضي عن القيمة الجماليّة للملحمة المرتبطة بشكلها الشّعريّ، وهذا الشّكل ليس شكليًّا البتّة، فالملحمة ليست مجرَّد حكاية أو قصّة، وإنّما هي تحقّق خصوصيّتها بواسطة سحر الإيقاع وبواسطة الالتجاء إلى شكلٍ مُطقّس وشبه موسيقيٍّ حيث يتمُّ تنزيل الكلمة منزلة أرقى من اللُّغة العادية. وباختصار فإنّ الملحمة قصّة شعريّة مقدّسة، صُنعتْ لها قدسيّة خاصّة بها.

لكن كونها قصّةً، فإنّ هذا ما يميّزها عن القصائد اللاّسرديّة، وكما يبيّن أرسطو في «فنّ الشّعر» فإنّ الملحمة عمل محكيّ أو مسرود، وهو في تَقابُل مع التّراجيديا من حيث هي عمل مُمَثَّل، فالتّراجيديا تتدبّر أمرها بالتّعويل على ممكنات الإخراج وحوامل العرض في حين يتعيّن على الملحمة أن تثير المتقبّل بواسطة الألفاظ فقط. وإلى ذلك فإنّ فعل التّراجيديا محدود بسبب شروط التّمثيل المسرحيّ، مثلاً من جهة ديمومتها، في حين لا تخضع الملحمة لمثل هذه القيود ويمكن أن تغطّي مساحة زمنيّة أكبر.

وفضلاً عن ذلك فإنّه يمكن أن نشير إلى الإسهاب من حيث هو خاصّية من خصائص الملحمة، وقد أقرّ أرسطو بمَزِيّة الإسهاب في الملحمة إذ يسمح بالتّعبير عن ممارسة هي واحدة ومركّبة في آن، وبعبارة أخرى فإنّ التّجربة التي تعبّر عنها الملحمة تجربة واحدة لكنّها متعدّدة الحلقات على نحو يتمُّ فيه تطويرها بكفاية فائقة تحفظ التّوازن داخل تركيب مجموع الملحمة].

ربما تعمدت عن قصد أن أطرح هذا التعريف للشكل الملحمي لمحاولة الوصول وتأكيد أن التجربة الإبداعية التي ينطلق منها الشاعر سيد حجاب

خصوصًا في قصائدة الشعرية الطويلة، وإن كانت قصائد غير ملحمية -من حيث الطول فقط- هي قصائد شعرية كاملة تمتلك مقوِّمات العمل الملحمي وخصائصه وبنيته اللفظية والحسية والشعورية، وتشكيلاته الهرمية من الحدث إلى الزمان، مع التركيز على بطل أحادي يحمل كل الممكنات في إطار هذه الملحمة الشعرية الكبرى وهو الإنسان، والإنسان في كل مكان وزمان ودون تحديد لهُويَّة أو دين أو عِرْق، وقدرما تَحَمَّل وما زال يتحمل هذا الكائن الوجودي منذ خلق الله الأرض ومن عليها، حتى هذه اللحظة الراهنة بجغرافيا الوجود، ومدى ما يحلم به هذا الإنسان عبر طموحاته البسيطة للغاية والممثَّلة في البحث عن الحب والحرية والجمال والعدل والحق والخير للجميع. تلك أحلام البشرية التي تراودنا جميعًا على لسان الشاعر سيد حجاب، فهل هناك من لحظة صدق واحدة للكيان الوجودي الإنساني لتحقيقها أو تحقيق بعض منها؟ تلك هي ملحمة سيد حجاب الكبرى عبر تجربته الإبداعية بقصائده الشعرية الطويلة بشكل عامٍّ، بمختلف دواوينه الشعرية.

أما عن حالات قصائدة الشعرية القصيرة، وقصائدة الشعرية الغنائية والدرامية، وقصائده الشعرية الساخرة اللاذعة، وقصائدة القصيرة جدًّا التي تمثل لوحات تشكيلية لونية، فتلك جميعها حواديت كبرى، لا يقلُّ قدرها ودورها الفعال على المستويات كافة، عمَّا سبق من أعمال شبه ملحمية، ولكن ليس مجالها في هذا الجزء من الكتاب، قد تكون لنا وقفة أخرى مع كل هذه الأعمال جميعها في عمل آخر.

أؤكد للمرة الثانية شيئين أساسيَّيْن في مضمون هذا الكتاب البسيط، أولهما مدى سعادتي الروحية والفنية والنفسية والتاريخية والإبداعية، بسياحتي الخاصة -

على طبيعتي- عبر هذه الأعمال الإبداعية المتميزة لواحد من رُوّاد حركة الشعر العربي المعاصر، كشفت رؤيته العميقة عن الكثير من السراديب والدهاليز والحواري والأزقّة الكثيرة المتنوعة، التي لم نجرِّب السير فيها بعد، حتى هذه اللحظة الراهنة، لاكتشاف الكثير من الجواهر الثمينة على مستويات عدة في بناء القصيدة الشعرية، من الصورة إلى التركيب، ومن الأسلوب إلى البلاغة، ومن بنية المفردة إلى بنية الجملة، وصولاً إلى البناء الهرمي للقصيدة ككل، ومن حالتَي التجاور والتجاوز، إلى التفرُّد والريادة وطرق مسالك وممالك أخرى كثيرة لم تكُن معروفة من قبل لنا ولا لغيرنا من الرُّوَّاد أنفسهم، و لم نتعلم مدقّاها ودروبها بعد، وهذا ما يحيلني بطبيعة الأمر إلى السؤال المباغت: من يُسأل عن هذا النكوص لتجرِبة مبدع كبير بقامة وقيمة سيد حجاب؟

لسنا في باب للمحاسبة قدر المعاتبة، والمصارحة قبل مطارحة الحجج والبراهين الواهية لإهمالنا وعدم تقديرنا عن عمد أو سهو لتجارِب العديد من رُوَّادنا الكبار في مختلف المجالات لا الأدب بعينه، وكيف تستفيد الأجيال القادمة في مختلف المجالات من من حركة روادها، وبخاصة حركة الشعر، من تجرِبة هؤلاء الرُّوَّاد لا سيد حجاب فقط؟

حينما أطالع بعض الكتب، وأؤكد بعض الكتب، حول المشروعات الإبداعية المختلفة، لبديع خيري، وبيرم التونسي، وفؤاد حداد، وصلاح جاهين، وسيد حجاب، وغيرهم، لا أتخيل أن هؤلاء الرُّوَّاد العظام الذين قامت على أكتافهم ودمائهم الذكية، وعصير أفكارهم وقلة منامهم، تروس هذه الحركة النهضوية في الشعر المصري، يتملكني الأسى والحزن والحيرة الملجمة للكلمات، لماذا

يكون تقديرنا لروادنا بهذا الشكل المُخجِل، وبهذا القدر الضئيل للغاية من الوفاء لمن أناروا لنا جميعًا الطريق؟!

نحن بحاجة إلى ملايين العدسات اللاقطة لمختلف الحركات الشعرية المتنوعة، للوقوف على الإسهامات المختلفة، لجيل الرُّوَّاد ومن ثم الأجيال اللاحقة عليه، فحركة إبداعية بلا أصول، هي حركة لا جذور لها ولا تاريخ، بقدر توهُّجها المفاجئ، يكون انطفاؤها الذي لا يستشعره أحد، كما علَّمَتنا الأرض والماء والنبات، تظلُّ الفروع للشجرة يانعة ومزهرة، ما دامت قائمة على جذر حقيقي يملك مقوِّمات الحياة، أما الفروع التي لا تنتصب على هَامَة وقَامَة جذورها، فهي جذور ميتة، علَّمتنا الأديان السماوية جميعها معنى التراحُم والتسامُح والقصاص أحيانًا، وعلمتنا «الكتاتيب» القراءة والكتابة والتعامُل مع الشيخ كالأب بالاحترام الواجب كالفرض، وعلَّمتنا الحياة بشتى ألوانها، كيف نتذوق طعم الآلام والصعوبات والمعوقات والجراح والآهات، وكيف يكون سقوطنا المؤقت هو أول مرحلة من مراحل نهوضنا ووقوفنا الدائم، وكيف تكون الرؤية المختلفة لكل العالَم، هي بداية السلم لا منتهاه. يقول الكاتب محمد بنيس(٧٤):

[لا معنى للنقد والتجرِبة والممارسة، إن هي لم تكُن متجهة نحو التحرُّر، ولا تَحَرُّر خارج رؤية مغايرة للأشياء، حساسية مغايرة، فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعًا مُمَنهَجًا لتحرُّره ومتعته، مرت علينا فترة العَمَى، أكثر من نظام اجتماعي سلطوي ادَّعى تحرير الإنسان اجتماعيًّا وثقافيًّا، فيما عارض تحرير الحساسية والمخيلة، وها هو الإنسان مُبعَد مُلغًى. إن التحرُّر كالنقد، إما إن يكون فعلاً شموليًّا في نموه وإما أن لا يكون، هذا التحرُّر هو الذي

يَمَسُّ الكتابة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، تحرر يعيد خلق الإنسان، ككائن مُبدِع مُتجاوز، كل تَحَرُّر ينحصر في سلطة قسرية تستعيض بالشعار عن الفعل، يقسم الإنسان إلى فوق وتحت، إلى داخل وخارج، يظلُّ خادعًا مخدوعًا.

ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلال مواجهة مغاليق النص وتفتيتها، مجذرًا لفعل تحرُّري على مستوى التجرِبة والمخيلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص، إن التحرُّر كفعل كامل ومتنامٍ أيضًا، ضرورة للكتابة، وبغيره تتحول عن أصلها، وبه نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرُّر الوطني التي كان الشعب أساسًا وهدفًا لها، ومع ذلك فإن هناك فروقا تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية. وعلى الرغم من أن الكتابة منشغلة بالتحرُّر، داخل النص وخارجه، فلا بد من توضيح ما استشكل على المبدعين والمنظرين، أي طبيعة التحرُّر وتزامنه داخل النص وخارجه. هناك من يعتقد أن مجرَّد كتابة نص تحرُّري يؤدِّي بآلية ومباشرة إلى إحداث التَحوُّل في الواقع العيني، وهي مغالطة نتجت عن عدم معرفتنا شرائط التَحوُّل في المجالين، كل منهما على حدة، إضافة إلى أنها ترتبت على استسلام المبدع للسياسيّ العفوي الطفولي. إن الربط الآلي بين التحرُّر في النص وبالنص وبين التحرُّر في الواقع العيني، لا يزال منتشرًا يستحوذ على عقول البسطاء الذين يزجُّون بالنص والواقع معًا في شرنقة الوهم الدائم].

أما الخاطر الثاني الذي يدور في خاطري، فهو أنني لن ولم أفكر بعد في امتهان ما يُسَمَّى بالنقد الأدبي، ولكن هذا لا يمنعني أن أحيا ما بين نجيب محفوظ ويوسف إدريس ولوركا وجورج أمادو وماركيز والنِّفَّري ومحمد عفيفي مطر

وجيمس جويس وابن الفارض وسارتر وساراماجو وبديع خيري وبيرم التونسي وفؤاد حداد وصلاح جاهين وسيد حجاب، وغيرهم الكثير، من خلال قراءة بسيطة تُسَمَّى القراءة الجمالية التذوُّقية للنص الأدبي، والبعيدة كل البعد عن مؤتلفات ومختلفات المناهج النقدية العربية والمستعربة والغربية أيضًا، وإن كان بتلك القراءة شيء من هذا ومن ذاك فإنها ليست الأساس ولكنها الهامش، والمتن هو القراءة الجمالية فقط لبعض القصائد الطويلة للشاعر، وقد تكون لنا وقفة في كتاب آخر مع القصائد القصيرة والأغاني الدرامية المختلفة للإحاطة بتجربة واحد من رُوَّاد حركة الشعر العربي المعاصر، فلإن أخطأت فقد حاولت ولي أجر المجتهد، ولإن أصبت فقد حاولت، فقط حاولت الدخول في بحر سيد حجاب المتلاطم الأمواج الذي لا نهاية له، وهذه ليست أكثر من قراءة أولى لمحاول، فالخال سيد حجاب والشاعر الكبير، ومضة مُشعَّة بنورها ونورانيتها قلبًا وعقلاً بسماء حركة الشعر المصري والعربي، وهذا قليل من كثير، مجرَّد سطر عابر عبر قصائده الشعرية التي سكنت وجدان الشعب المصري والعربي، نقطة سقطت في محيط هادر.

فاللهم العفو والسماح والشكر والفضل والمِنَّة والأجر منك يا الله على ما حاولت، ولا حول ولا قوة لي إلاَّ بك، آمين...

إبراهيم خطَّاب

الثالثة صباح الأربعاء

الموافق ٢٩ رمضان ١٤٣١

٨ سبتمبر ٢٠١٠

هوامش الفصل السابع

١- إدوار سعيد: العالَم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٢- منذر الوهايبي: تعريف الملحمة الشعرية.

٣- محمد بنيس: حداثة السؤال «بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة»، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

محطات للشاعر سيد حجاب

١- مواليد ٢٣ سبتمبر/ ١٩٤٠/ المطرية/ بجوار بحيرة المترلة/ محافظة الدقهلية.

٢- سُمِّي «سيد» تيمُّنًا بالعارف بالله السيد البدوي.

٣- ١٩٤٩ انضمام الصبي سيد حجاب إلى أشبال الدعاة بالإخوان المسلمين.

٤- ١٩٥١ أول قصيدة شعر كتبها الطفل سيد حجاب لمقتل الطفل الشهيد «نبيل منصور».

٥- ١٩٥١ انضمام الصبي سيد حجاب إلى أشبال حزب «مصر الفتاة».

٦- ١٩٥٤ انضمام الصبي سيد حجاب إلى طلائع وأشبال منظمة الشباب.

٧- ١٩٥٥ انضمام الصبي سيد حجاب إلى الحرس الوطني.

٨- ١٩٥٥ مقابلة الشاب سيد حجاب وأستاذه الثاني شحاتة سليم نصر.

٩- ١٩٥٦ التحق بكلية الهندسة «قسم العمارة» جامعة الإسكندرية، وبعدها بعامين نقل إقامته إلى القاهرة ودرس بجامعتها في كلية الهندسة قسم المناجم.

١٠- ١٩٥٧ نُشرت أول قصيدة فُصحَى للشاعر سيد حجاب بمختارات بريد الشعراء بمجلة «الرسالة الجديدة».

١١- ١٩٥٧ حديث الدكتور محمد مندور بالإذاعة المصرية ببرنامج «كتابات جديدة» للأستاذة سميرة الكيلاني عن قصائد سيد حجاب.

١٢- ١٩٥٩ نُشرت قصيدة «ثلاث أغنيات إلى البعيد» للشاب سيد حجاب بمجلة «الشهر» التي كان يصدرها الكاتب الكبير الراحل سعد الدين وهبة، ويشرف على باب الشعر فيها الراحل الدكتور عبد القادر القط.

١٣- ١٩٥٩ بداية تَعَرُّف الشاب والشاعر سيد حجاب إلى صديقه الكبير الراحل أسامة أنور عكاشة.

١٤- ١٩٦٠ تعرف الشاعر سيد حجاب إلى الشاعر الكبير الراحل فؤاد قاعود.

١٥- ١٩٦٠ تعرف الشاعر سيد حجاب إلى الشاعر الكبير الراحل صلاح جاهين.

١٦- ١٩٦١ تقديم «الميلاد الأول للشاعر سيد حجاب»، بقلم الشاعر الكبير الراحل صلاح جاهين في صفحة «شاعر جديد يعجبني» في مجلة «صباح الخير».

١٧- ١٩٦٢ قرار الشاعر سيد حجاب بالخروج النهائي من الجامعة وكلية هندسة القاهرة «قسم المناجم».

١٨- ١٩٦٢ الشاعر سيد حجاب يكتب وينشر أشعاره بمجلاّت «سمير» و«ميكي» وبعض الدوريات المختلفة و«المساء» و«صباح الخير».

١٩- ١٩٦٥ز واج الشاعر سيد حجاب بفتاة سويسرية.

٢٠- ١٩٦٦ إصدار ديوانه الأول «صيَّاد وجنّية».

٢١- ١٩٦٦ الشاعر العراقي الكبير الراحل عبد الوهاب البياتي يقدِّم ديوان «صيَّاد وجنّية» للشاعر سيد حجاب على ظهر الغلاف.

٢٢- ١٩٦٦ في نهاية هذا العام اعتقال الشاعر الكبير سيد حجاب ومجموعة كبيرة من الكتاب والشعراء والصحفيين.

٢٣- أبريل ١٩٦٧ الإفراج عن المعتقَلين السياسيّين ومنهم الشاعر سيد حجاب.

٢٤- ١٩٦٧ انتكاسة يونيو للجيشين المصري والعربي وسقوط الحلم العربي.

٢٥- ١٩٦٧ سيد حجاب يكتب قصائد تحمل صفة الشعارات لكل من الفنانة أمينة ورزق وعبد الله غيث للإذاعة المصرية لحشد الجماهير لمواجهة الهجمة الاستعمارية على مصر.

٢٦- ١٩٦٧ في عيد رأس السنة يكتب الشاعر سيد حجاب أهم قصائده الثورية الموجهة لرأس النظام بعنوان «٢١ طلقة في العيد».

٢٧- ١٩٦٨ الشاعر سيد حجاب يكتب أغنية «حطة يا بطة» ويقدمها للشيخ إمام بناء على طلبه.

٢٨- ١٩٦٨ الشاعر سيد حجاب يتوقف عن نشر شعره، ويبدع في كتابة الأغنية والبرامج الإذاعية والمسرح والأوبريت.

٢٩- ١٩٦٨ الشاعر سيد حجاب يسهم في تأسيس مجلة «جاليرى ٦٨» مع مجموعة من الأدباء والفنانين التشكيليين.

٣٠- ١٩٦٨ الشاعر سيد حجاب يخصِّص كتاباته في مجلة «سمير» للقضية الفلسطينية موقِّعًا باسم «مازن أبو غزالة».

٣١- ١٩٦٩ الشاعر سيد حجاب يرحل إلى أوروبَّا بادئًا رحلته بكل من سويسرا وفرنسا.

٣٢- ١٩٧١ يكتب الشاعر سيد حجاب كتاب «مصري جديد» (A new egybtian) لِيُنشَر في دار برايجر بنيويورك الأمريكية عن المجتمع المصري والتعريف به.

٣٣- ١٩٧٢ الشاعر سيد حجاب يؤسس مع جماعة من شباب المسرحيين لفرقة مسرحية جديدة بمفاهيم ورؤى وأسلوب مختلف عن السائد وقتذاك.

٣٤- ١٩٧٢ الكاتب الإسلامي الكبير أحمد بهجت يرشِّح الشاعر سيد حجاب لتَوَلِّي مسؤولية باب الأدب والفن في مجلة «الشباب» الصادرة عن منظمة الشباب.

٣٥- ١٩٧٣ سيد حجاب يدخل بعد انتصار ١٩٧٣ إلى عالَم الأغنية عبر مجموعة من الأعمال المسرحية منها «نرجس» و«أبو علي» و«حدث في أكتوبر» و«البيانولا».

٣٦- ١٩٧٦ الشاعر سيد حجاب يتوجه إلى الدواوين المسموعة عبر

تجربته مع فتح الله الصفتي كما يتوجه إلى كل من التلفزيون والسينما والمسرح.

٣٧- ١٩٧٧ الإعلان عن «جماعة إضاءة الأدبية» المنبثقة من صالون مجلة الشباب.

٣٨- ١٩٧٧ سيد حجاب يكتب مع سمير العصفوري ونبيل بدران حكايات أحمد رجب المعنونة «كلام فارغ جدًّا».

٣٩- ١٩٧٨ سيد حجاب يشارك المخرج محمد فاضل بكتابة أغاني مسلسل «بابا عبده» أو «أبنائي الأعزاء شكرًا».

٤٠- ١٩٧٨ سيد حجاب يعمل -والمخرج يحيى العلمي- بالحذف والإضافة في أكثر من خمس حلقات كاملة، وكذا كتابة الأغاني، لمسلسل «الأيام» لعميد الأدب العربي الراحل طه حسين.

٤١- ١٩٨٢ سيد حجاب يكتب أغاني مسلسل «وقال البحر» ويتخيل البعض أن كلمات الأغاني ليست أكثر من إحالة إبداعية للشاعر حول مقتل السادات، وكذا أغاني مسرحية «روض الفرج» التي أخرجها كرم مطاوع.

٤٢- ١٩٨٧ صدور ثلاثة دواوين شعرية ضمن الأعمال الكاملة للشاعر سيد حجاب، عن «دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع»، والدواوين الثلاثة بترتيبها هي «في العتمة» و«أصوات» و«نصّ الطريق».

٤٣- كتابة الكثير من الأعمال الغنائية للمطربين والمطربات، منهم ماهر

العطار وشادية وعلى الحجار ومحمد منير وعفاف راضي ومحمد الحلو، والقائمة طويلة جدًّا.

٤٤ - كتابة الكثير من تترات المسلسلات الدرامية والأغاني الداخلية لها مثل: «أولاد الليل» و«حكاوي طرح بحر» و«عصفور النار» و«سيداتي سادتي» و«حلم الجنوبي» و«السيرة الهلالية» و«امرأة في شق الثعبان» و«رابعة» و«الأيام» و«أديب» و«المال والبنون» و«العائلة» و«المرسى والبَحَّار» و«بوابة الحلواني» و«ليالي الحِلْميَّة» و«أرابيسك» و«الشهد والدموع» و«الوسية» و«حدائق الشيطان» و«حق مشروع» و«علي مبارك» و«هيما» و«حارة الزعفراني» و«الليل وآخره» و«وقال البحر» و«أميرة في عابدين» و«البَحَّار مندي»، وغيرها الكثير من الأعمال الدرامية، وهذا نموذج وليس للحصر.

٤٥- كما كتب أغاني للأعمال المسرحية مثل مسرحية «علشان خاطر عيونك» و«الواد سيد الشغال» و«حزِّمني يا» و«نص أنا ونص انتي» و«أولاد ريه وسكينة» و«شباب امرأة»، وأغاني استعراضات «علي وتابعه قفة»، ومن أغاني الأفلام الأغنية الرئيسية والأغاني الداخلية لفيلم «الأراجوز»، وفيلم «كتيبة الإعدام»، وفيلم «البداية» و«الكيت كات» و«وليه يا بنفسج» و«حنفى الأبهة» و«مرسيدس».

٤٦- ٢٠٠٥ فاز بجائزة «كفافيس الدولية للشعر».

٤٧- ٢٠٠٩ صدر ديوانه «قبل الطوفان الجاي» عن دار «ميريت».

المؤلف في سطور

- إبراهيم خطّاب.
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- الجائزة الأولى عن ديوان «جمانا.. فراشة غيم»، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة ١٩٩٨.
- الجائزة الأولى عن رواية «العباءة»، مؤسَّسة روزاليوسف ١٩٩٨.
- الجائزة الأولى «القومية الكبرى» لوزارة الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، عن ديوان «أنا منتهي أعزائي» ١٩٩٦.
- الجائزة الأولى للقصيدة المفردة، المجلس الأعلى للشباب والرياضة، من عام ١٩٩٣ وحتى ١٩٩٨.
- الجائزة الثانية عن رواية «الشيخة نبوية»، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة ١٩٩٤.
- الجائزة الثانية عن ديوان «قفصين.. لمحنة»، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة ١٩٩٤.
- الجائزة الأولى في الشعر لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي لعام ٢٠٠٧.
- الجائزة الثانية لإقليم غرب وسط الدلتا الثقافي لعام ٢٠٠٨.
- الجائزة الأولى في الشعر للمسابقة الكبرى لجريدة الجمهورية لعام ٢٠٠٩.
- تدرَّس أعماله الشعرية لطلبة الدراسات العليا (الماجستير) بجامعة طنطا، كلية التربية، منذ عام ١٩٩٤ وحتى ٢٠٠٢.
- تم اختياره بجريدة الجمهورية، صفحة الشخصيات العامَّة، كأفضل

شخصية أدبية في مصر بتاريخ ٨/١٠/١٩٩٨.

- تم اختيار أعماله ضمن رسالة دكتوراه بعنوان «الخطاب الشعري لشعراء السبعينيات»، د.أحمد الصغير.
- تم تكريمه بمختلف المنتديات الأدبية بمصر وإيطاليا والأردن والعراق وليبيا...
- تم اختيار أعماله الشعرية ضمن موسوعة الفن التشكيلي المصري عبر مئة عام الصادرة عن الهيئة العامَّة لقصور الثقافة ٢٠٠٨.

صدر له:

١- أنا منتهي أعزائي (ديوان شعر)، صندوق التنمية الثقافية.

٢- نشيد الحواري (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة.

٣- جمانا..فراشة غيم (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة.

٤- الدرويشة (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة للكتاب.

٥- عمد الجلالة (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة للكتاب.

٦- شجر الصراحة (ديوان شعر)، اتحاد كتاب مصر.

٧- جمانا.. فراشة غيم (ديوان شعر)، مكتبة الأسرة.

٨- الغوثى (ديوان شعر)، إيزيس للإبداع والثقافة.

٩- شجرة ولاية (ديوان شعر)، المجلس الأعلى للثقافة.

١٠- البنت شمس الخيل (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة للكتاب.

١١- قفصين.. لحنة (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة.

١٢- مكابدة الحال (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة.

١٣- البنت شمس الخيل (ديوان شعر)، الهيئة العامَّة للكتاب.

١٤- نبوية الماشطة (رواية)، الهيئة العامَّة للكتاب.

١٥- العباءة (رواية)، الهيئة العامَّة للكتاب.

١٦- مطايا الغفلة (رواية)، المجلس الأعلى للثقافة.

١٧- المدثر (ديوان شعر)، جرين لاين للطباعة والنشر.

١٨- فراديس الحواري (ديوان شعر)، جرين لاين للطباعة والنشر.

١٩- كل الوجود.. لا أحد (ديوان شعر)، جرين لاين للطباعة والنشر.

٢٠- أحوال الإشارة (ديوان شعر)، جرين لاين للطباعة والنشر.

٢١- بيت الصوالحة (رواية)، دار القاصد للطباعة والنشر.

له تحت الطبع:

١- الدرويش (ديوان شعر).

٢- حالات (ديوان شعر).

٣- يا مصر رايحة فين؟ (ديوان شعر).

٤- محاكمة ديك الجن (مسرحية شعرية).

٥- قال الولد (ملحمة شعرية).

٦- غناوي العيال (ديوان شعر).

٧- ما قاله جنيدي للحلاج (ديوان شعر).

الْمُرَاجَعَةُ اللُّغَوِيَّةُ وَالإِشْرَافُ الْفَنِّيُّ:

مَحْمُود عَبْدِ الرَّازِق جُمُعَة

مع رحلة إبداعية شيقة بها من المآسي والمصادمات، والتشكيل باللون والحرف والصورة والإيقاع، ما بين سيد حجاب، وصلاح جاهين، والفيتوري، وفؤاد قاعود، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وسمير عبد الباقي، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحسن الخياط، ومحمد عفيفي مطر، والأبنودي، وأحمد بهجت، وصلاح عيسى، وسيد خميس، ومحمد فاضل، ويحيى العلمي، وأسامة أنور عكاشة، ويوسف السباعي.

نعيش بين دفتَي هذا الكتاب، رحلة الشاعر الكبير سيد حجاب عبر أكثر من نصف قرن.



الغلاف : إسلام فضل

الحواديت



منين بيجي الشجن .. من اختلاف الزمن